

タイトル	ベルクソン自身が映画について語ったこと：「アンリ・ベルクソンと庭いじりしながら」翻訳と解説
著者	大石, 和久; OISHI, Kazuhisa
引用	北海学園大学学園論集(180): 55-72
発行日	2019-11-25

ベルクソン自身が映画について語ったこと

——「アンリ・ベルクソンと庭いじりしながら」翻訳と解説——

大 石 和 久

序

ミシェル・ジョルジュ＝ミシェル (Michel Georges-Michel, 1883-1985) は『ベルクソンと庭いじりしながら』(1926) というインタビュー集を残している⁽¹⁾。これは1899年から1926年にかけて様々な雑誌に掲載された、著名人への彼のインタビューを順不同に収録したものである。たとえば、ジョルジュ＝ミシェルはサラ・ベルナールやロダン、ピカソなどにインタビューをしている。その中でも冒頭を飾るのが本書のタイトルの元となった、哲学者アンリ・ベルクソンへのインタビュー「アンリ・ベルクソンと庭いじりしながら」である⁽²⁾。本稿は本インタビューの翻訳と解説である。

本インタビューは映画美学の視点から注目に値する。それは、管見の限りその著作では映画を否定的にしか評価しなかったベルクソンが、本インタビューでは映画を肯定的に評価しているように思われるからである。ベルクソンにとって実在とは「持続」、すなわち瞬間に断片できない連続的推移であった。実在の運動はこの持続という時間の厚みの中で成し遂げられる。しかし、瞬間を映した写真の連続によって運動を再生する映画は、運動がまるで瞬間の断片から成るような錯覚を人々に与える。それゆえ、映画は実在の運動ではなく、運動の錯覚を見せるイメージでしかない。ベルクソンはそう言って映画を批判した。しかしながら、本インタビューで、彼は映画を実在の運動を見せるイメージとして肯定しているように思われるのである。

筆者はかつて、ジョルジュ＝ミシェルが本インタビューに先立って行ったベルクソンへのもう一つのインタビュー「アンリ・ベルクソンが映画について語る」(1914)を翻訳した⁽³⁾。このインタビューにおいても、ジョルジュ＝ミシェルは、ベルクソンが映画を肯定的に語っていることを伝えている。そこで、ベルクソンが映画を肯定するわけも同様に、映画が実在の運動を見せるイメージたり得ていることにある。筆者はその翻訳に付した解説の中で、「アンリ・ベルクソンと庭いじりしながら」についても言及し、本インタビューにおいてもベルクソンは映画を肯定的に評価していることを指摘した。ただし、その際、本インタビューについては、映画に関する箇所を部分的に翻訳し引用するだけでその全体を訳出することはなかった。そこで、本稿ではインタビュー全体の翻訳を試みた。その全体の中で、そこに述べられたベルクソンの映画観を再考して

みたい。

まずは、ミシェル・ジョルジュ＝ミシエルの経歴について見ておこう。本名はジョルジュ・ドレフュス (Georges Dreyfus)。彼は100冊以上の著作を残しているが、中でも有名なのは1923年に出版された画家モディリアニの伝記小説『モンパルナスの灯』(Les Montparnos) だろう。これはジャック・ベッケル監督で、モディリアニをジェラルド・フィリップが演じ1958年に映画化されている⁽⁴⁾。102歳まで生きた彼が93歳のとき、すなわち1976年に出版された本小説のペーパーバック版にはその経歴が次のように記されている。

画家、ジャーナリスト、小説家、イギリスやアメリカの大作家の翻訳家、芸術批評家、演劇人、コラムニスト。ルーブル学院に在学中に、多様であるが常に芸術に関わるような彼の経歴が始まる。

セルゲイ・ディアギレフ、ロシア・バレエ団の芸術アドバイザーであり協力者であった彼は、1917年、ローマで初となるピカソの展覧会を主催している。彼は詩人のためのローマ賞を創設し、ヴェネツィア・ビエンナーレでのマティスとスーティンの展覧会に協力しており、世界初の映画祭の創始者の一人でもあった。

コラム、批評、回想録、小説を100作以上書いたジョルジュ＝ミシエルは、『モンパルナスの灯』のように、未だ知られていないとは言わないまでも、新しく登場して来た社会的環境や人々を発見し、記述することに心血を注いだ。約50年以上前に出版された『モンパルナスの灯』に登場するモンパルナスの人々は、預言の中の救世主のように思われたのである。彼はその後(1927年に)[この小説を]5幕の戯曲にし、それはアントワヌ劇場で上演され、成功を収めた。

彼の作品のいくつかは映画化され、テレビドラマ化されている。

彼の絵画作品は、世界のさまざまな大美術館(パリ近代美術館、サンフランシスコ美術館等々)で見ることができる。

ミシェル・ジョルジュ＝ミシエルはダンス作家批評協会 *l'Association des Ecrivains et Critiques de la Danse* の会長であり、フランス芸術出版組合 *le Syndicat de la Presse Artistique Française* の副組合長の一人である⁽⁵⁾。

映画『モンパルナスの灯』の原作者であったことに加え、ジョルジュ＝ミシエルの映画とのかかわりで重要なことは、彼が「世界初の映画祭の創始者」であったこと、つまりはヴェネツィア映画祭を立ち上げた一人であったことだろう。ここからも、ジョルジュ＝ミシエルは映画に並々ならぬ関心をもっていたことは明らかである。

ところで、ジョルジュ＝ミシエルは「アンリ・ベルクソンと庭いじりしながら」にある通り、ベルクソンのコレージュ・ド・フランスでの講義に出席している。本インタビューはジョルジュ＝

ミシェルによるベルクソンの講義の紹介でもある。映画に関心をもっていたジョルジュ＝ミシェルはベルクソンの講義を聴きながら、その哲学と映画の間に親和性を見出していたのかもしれない。持続を孕む運動に実在を見るベルクソンの哲学と、当時発明された映画という運動するイメージ。哲学と芸術という異なる領域に、同時代的に〈運動〉が導入されたのである。とすれば、ジョルジュ＝ミシェルにとって、本インタビューにおいて、ベルクソンの講義を紹介するとともに、ベルクソンに映画について聞いたのも当然のなりゆきだったのだろう。それでは以下に件のインタビューを訳出する。

1 「アンリ・ベルクソンと庭いじりしながら」全訳

〈翻訳〉

私は、アンリ・ベルクソン氏が二つの世界において——ただし、それらは大学の世界と理念の世界という大変異なった世界であるが——、どれほどの大人物なのかを人々に知ってもらおうとは思わない。デカルトが思惟と延長を哲学に導入し、ライプニッツが力を哲学に組み入れたとすれば、まごうことなき科学者であるベルクソン氏は、力学の一般的原理にしたがって、哲学的には今まで存在しなかった時間が実在的価値をもつことを演繹した。この「時間という」新しい要素を用いて、彼は諸概念を一変させ、声高にこう言った。「実証科学は時間を考慮しないなら、実在の抽象的な面にしか関わらない」と。また、そこから出発して、ベルクソンは、イズレ⁽⁶⁾のように生物-社会理論的ではなく、科学的に実証主義と観念論を和解させることができた。

アンリ・ベルクソン氏は最も明晰な言葉で自らの考えを述べ——その結果、その哲学は世界の人々や、さらには作家たちにまで受け入れられた——、また、容姿の点でも半ば中毒になるかのような魅力があったのだから、氏の講義が、どれほど人気があったかは想像が付くだろう！ 当時、エコール通りの敷石の上には、何と長い行列ができたことか。

政治経済学の講義をコレージュ・ド・フランスの8番教室で3時15分から始めたルロア＝ボリユー氏⁽⁷⁾……、ドイツ文学史を1時半から開始した偉大なるシュケ⁽⁸⁾氏。彼らの講義には、同室、5時よりアンリ・ベルクソン氏が講義を担当するときほど多くの出席者はおらず、彼らはベルクソン氏のように多くの聴衆を前にして話すという喜びを決して知ることはなかった。

この観衆はいつも優しいとは限らなかった。「みなさん、静かにしてください……」と、ある日、善良なるシュケ氏は声を張り上げなければならなかった。学生たちがベルクソンの講義を聴講する前に、席をめぐって荒々しく言い争っていたのである。

ああ、コレージュ・ド・フランス、8番教室でのアンリ・ベルクソン氏の講義……。この講義は、ミシュレ⁽⁹⁾やエルネスト・ルナン⁽¹⁰⁾の講義、あるいはロマン・ロラン⁽¹¹⁾氏の講義さえもが決して到達できなかったほどの人気を誇っていた……。

〔ベルクソンの〕崇拜者たちや熱狂者たちはお互いにあだ名で呼び合った。たとえば、女学生たちが「羽飾りを付けた女教師」とあだ名を付けたエレガントな若い婦人。彼女は喜びで頬を赤ら

めつつ、無邪気な欲求から講義を注意深く聴き、その瞳は講師を注視していた。そのとき、解剖学の講義も受講するこの背徳的な女学生は、満足しつつも困惑したような笑みをたたえていた。[他には]「オランダの男爵夫人」や「黒帽子のハンガリー女性」、「ロシュフォール」と呼ばれていた老兵士、「バティニョール通りのコンシエルジュ」「美しい女優の母」、そして「悲嘆する婦人」がいた。この婦人は講義を聴いた後、大きな声でこう断言した。「すべてが心霊主義 spiritisme と同じというわけではない！」と。また、気を失う婦人たちがいて、他の婦人たちが看病のためにやって来たりもした。

5時、シャンデリアに灯がともった。そして、ベルクソン氏が割れんばかりの拍手の中、現れた。黒いフロックコートから、大きすぎるカフス、かほそく小さな手が覗いていた。白いフォーコル[襟の一種で取り外し可能になっているもの]の上には、突き出た赤い頬をした、ほほ髪がなく乾燥したバラ色の小さな頭があって、それは軸のように回転した。その額は大きくて、眼窩はくぼんでいた。その眼窩の奥で、陶器のように冷やかな二つの眼 *deux yeux de faïence* が生きている、しかも自らのために生きているかのように見えたが、どのような現象によってそう見えたのかは分からない。その二つの眼は、自らの存在の内部しか照らし出そうとせず、弓状に整えられた眉の茂みを越えて光を放つことのない二つの小さな常夜灯のように、自らのために生きているようだったのである。

まず、その眼は不安げに窓に向けられた。この講師が望んでいるように窓が半ば開いていれば、彼は公衆の方を向き椅子に座り、腕時計を机の上に置き手を組んで「みなさん……」と始めた。

彼はこう言った。

「哲学者は事実を、偏見や慣習を介して印象として受け取るのではなく、直接見る人です。」

「科学は実在を法則の中にはめ込むことを望みます。哲学者は物事を正確に *juste* 見ようとします」。

「人民は共通の理念をもたないとき、躍動 *élan* することはできません。人間は理念を分類できないとき、方向性をもつことができません」。

ときどき、人々から質問がなされた。

そのようなとき、ベルクソン氏はその眼差しを動かすことなく肩の上で頭をかしげた。彼は数秒間、沈黙した。脳の中の、小さな箱からなる装置全体が作動したかのように思われた。そしてその作動は完了し、彼は解決し、回答した。

「哲学者は何事にも即答はいたしません。哲学者は体系にしたがって考えてはならず、事実に基づいて考えなければならないのです。事実は思考とは判別されますが、思考は事実から独立しているわけではありません……」。

静寂の中、遠くから聞こえてくる熱を帯びた声が震えていた。この声がホフマンを彷彿とさせる *hoffmannesque* 印象をいっそう強めていった。

しかし、そのイントネーションは正確で、明確であった。その正確さは、文章を根気強く区切っ

て話し続けること、疑問符では休止すること、繊細な節では声を優雅に震わせること、あるいは勝利の瞬間に光るトーチを振るように手を動かすこと、そのようなことを指標として保たれていた。その声は聴衆たちを愛撫し、包み込み、その心に浸透し、彼らを感動させ、彼らに降り注いだ。そうして、この聴衆たちは、クリスタルの食器に降り注ぐ雷雨のように身を震わせたのである。古代の詩人が言ったように、人々は魂が震える音を聞いたのである……。

私はアンリ・ベルクソン氏と、この哲学者のご自宅において、あるいはたまたま会ったときなど、実にしばしば話をしたものである。いつでも、彼は私に、非常に様々な話題について教えてくれた。

そのように、ある日、われわれがシネマトグラフの上映会で出会ったときも、彼は私に、現代の生活の中で大きな位置を占めているこの見世物 spectacles について語ったのである。彼は次のように言った。

「哲学者はすべてのものに興味をもつべきです。つまり、エリートを感動させるもののすべてと同じように、大衆に影響を与えるもののすべてにも興味をもつべきなのです。しかしながら、私は、シネマトグラフのもつシネマトグラフの影響力 la portée cinématographique du cinématographe についてしか未だ考察できてません。とりわけ、私は、それは画家が正しいと証明していることに気がきました j'ai remarqué qu'il donnait raison aux peintres……。あなたはこのことを覚えておいででしょう。スナップショットの撮影技術が登場したとき、そのおかげで、人々は、ジェリコー⁽¹²⁾がかの有名な『エプソムの競馬』で描いたように馬はギャロップしないこと、つまり馬はその脚を前と後ろに伸ばしてはいないことに気付いたのです。この発見以降、馬の画家たち、とりわけドガ⁽¹³⁾は実在のトロやギャロップを描くことに専念できました。そうです、シネマトグラフの撮影技術を通して、私はジェリコーの視覚が仮象上の正確な視覚 l'exacte vision apparente であったことを知ったのです……。また、それゆえ、あなたは、哲学者が仮象の正確さ l'apparente exactitude と実在的正確さ l'exactitude réelle ということから何を演繹することに専念できたのかお分かりになるでしょう」。

別のある日、われわれはこの哲学者の庭にいた。花かご状に飾られたバラたちが生き生きとしながら、正午の太陽にその身を差し伸べていた。ベルクソン氏は、私に思考について、さらには死後の生 survivance についてさえ語った……。彼の声は、それが極度に繊細な主体の琴線にふれるときのように震えた。

「魂つまり精神は、身体つまり脳に完全に依存しているのだろうか」と彼は問うた。そしてこう答えた。

「精神が脳に依存しているにしても、それは釘に引っかけられた服がその釘に依存しているようなものです。服が[釘から]落ちるなら、服がもはや存在しなくなるということはないのです。

精神は、シンフォニーがオーケストラの指揮者のバトンの動きを超え出ているように、脳を越えています」。

また、事実を愛するようにイメージも愛するベルクソン氏は、シネマトグラフを用いて、思考(言葉の組織の内的で連続的な運動)について説明した。

「思考は現れるたびごとに創造され、かつ記憶と呼ばれるマガジンに巻き取られるフィルムの連続です。

観念、それは不動の思考であり、思考の点です。『それはフィルムの中の一コマの写真 un cliché なのです』。

こうして、ベルクソン氏は身体を「現在の瞬間」と定義することに成功する。その現在は積み重なった過去に属している。

ベルクソン氏の偉大なる命題が、時間は哲学において無視できるような量ではもはやあつてはならないというものであることは知られている。だからこそ、人はもっともらしさを越え出ない概念によってではなく、事実によって議論しなければならない。それで、ベルクソン氏は、事実にくれて手を汚すことを恐れる形而上学者たちを一掃するのである。

ベルクソン自身は事実にくれる。彼はニューロンについて、原子について、分子について、電子について語る。彼はローランド帯を転轍小屋に喩え、脳全体をモーターに喩える。モーターは連続した線となる火花を次々と放ちながら、(ピストルから放たれた弾丸が熱を生むように)思考という燐光 phosphorescence を生み出すであろう。

思考、それは単語ではない。それは単語を通して駆け抜けてゆく運動である。脳の役割は実在の中で意識の及ぶ範囲を限定することに限られており、物質化可能なものを物質化すること、思考をいくつかの運動へと翻訳すること、精神の生を模倣することに限られている。

「脳はパントマイムの器官である」。

ベルクソン氏は哲学において[死後の生という大問題を]避けて通ることがない。彼は大問題 Grande Question に対してある見解をもっている。彼はそのか細い手によって、[この問題を]方法論的に打ち砕いてしまうのである。彼は名前を挙げることはないが、テーヌ⁽¹⁴⁾を徹底的に遠ざけ、ブローカ⁽¹⁵⁾にはその細部において異議を唱え、そしてリポー⁽¹⁶⁾には真正面から向かい合っている。そうやって、彼は(説得的ではないと彼が断言する)プラトンへの回帰を望まなくとも、この問題は解決可能であると結論付ける。死後の生が不可能であるとの証明がなされるのは、それを否定する者に対してなのである……。

裁判についての古い物語を思いだそう。誰に対して証明がなされるのか。有罪の裁判官に対してなのか、無罪の被告人に対してなのか……。死後の生があることは納得できる。

こうしてベルクソン氏の哲学の出す結論は、蓋然性 probabilité ではないとしても、希望や可能

性 possibilité に関するものとなるのである。

2 映画以外の主題、および本インタビューを扱う危険性について

以上が「アンリ・ベルクソンと庭いじりをしながら」の全訳である。

ここで、上の翻訳で通常、映画と訳される « cinématographe » というフランス語をそのまま「シネマトグラフ」と記したことにふれておきたい。ベルクソンは、管見の限り、その著作においてのみならず、映画に関する二つのインタビューにおいても、映画を指すのに現代のフランス語のように〈シネマ cinéma〉ではなく、「シネマトグラフ」という古称を用いている。周知の通り、シネマトグラフとは、リュミエール兄弟が、自らが発明した装置に付けた名称である。以下明らかになるように、ベルクソンの関心は一貫して、その著作においてもインタビューにおいても、映画が写真の連続によって運動を再生する装置であることに向けられている。ベルクソンの眼差しは、モニタージュやカメラの移動によってそれ固有の新たな運動性を獲得した現在のシネマには向けられていない。ベルクソンの指す映画の運動とは、最も原始的で基本的な映画の運動、すなわちシネマトグラフにおける写真の連続を意味し、シネマの運動とは区別されることを踏まえて、本稿では « cinématographe » を原語のままにシネマトグラフと記することにした。

本インタビューにおいて、①ベルクソンは、まず哲学者はシネマトグラフに興味をもつべきであると述べる。そして②ベルクソンは、シネマトグラフが写真によって誤りの烙印を押された絵画の運動表象が実は正しかったことを証明したと言う。さらには、③ベルクソンはシネマトグラフを比喩に用い、思考の運動を「フィルムの連続」に擬えている。ベルクソンが映画を肯定的に取り上げているのは、この三点においてである。次節以降、この三点について解説したい。

ところで、本インタビューにおいては、以上の三点のようにベルクソンが映画を肯定的に評価していると思われる点を除いては、特に注目すべきものはなく、その伝える内容はすでによく知られているものばかりなのではないか、と思われる。

「哲学者は事実を……直接見る人です」や「科学は実在を法則の中にはめ込む」のではなく「物事を正確に見ようとします」、というベルクソンの言葉は、その「直観」の理論を連想させる。そして、彼の語る「躍動」という言葉は、よく知られた「生の飛躍」や「愛の飛躍」という彼の用語を連想させる。

また、「精神」と「脳」の関係を、「釘」とそれにかけられた「服」に見立てる隠喩や、精神が脳の状態を大きくはみ出している事態を「シンフォニーがオーケストラの指揮者のバトンの動きを超え出ている」ことに擬える隠喩、さらに脳は思考の一部を運動へと変換する器官に過ぎないことを「脳はパントマイムの器官である」と言い表す隠喩も、ベルクソンの著作の中にすでに見られるものである⁽¹⁷⁾。さらにはベルクソンが「事実」や「イメージ」を抽象的かつ一般的な「概念」に比して、哲学的思考にとって具体性を保つものとして重んじていたことも、その著作に見られる⁽¹⁸⁾。さらには、ベルクソンが「死後の生」を肯定していたこともよく知られていよう⁽¹⁹⁾。

本インタビューで注目すべきはその哲学的内容そのものというよりは、むしろジョルジュ＝ミシェルが、コレージュ・ド・フランスでのベルクソンの講義の様子を伝える、彼独特のレトリックを駆使した文学者らしい描写なのかもしれない。

「エコール通り」に長い行列ができるほどで、「ロマン・ロラン」よりも人気があったというベルクソンの講義の様子をジョルジュ＝ミシェルは生き生きと描写する。ベルクソンの講義に熱狂していた受講生たちがあだ名をつけ合っていたことなど、印象的なエピソードである。また、ベルクソンその人の特異な容姿を伝えるジョルジュ＝ミシェルの描写はその外面のみならず、その深い内面性を伝えている。ベルクソンの「陶器のような二つの眼」は「常夜灯」のように自らの内面を照射していたというのである。

ジョルジュ＝ミシェルは、ベルクソンが質問に答えるとき、哲学者は「体系」ではなく「事実」に基づき考えなければならないのだから「何事にも即答はいたしません」と言ったことを伝えている。ここで想起されるのは、ベルクソンは抽象に陥りがちな体系的思考を退け、むしろ経験主義の立場を取っていたことである。たとえば、彼はクロード・ベルナールを「偉大な実験家」と称えたその講演の中で、「哲学と科学は体系的であってはいけない」というベルナルの言葉に深い共感を寄せている (PM 1439-1440)。とすれば、ベルクソンのこのような質問の受け答えの仕方から分かるのは、ベルクソン自身が自らの経験主義を日常、講義の中で実践していたことである。ベルクソンの生そのものが自らの哲学の実践であったことは感動的ですからある。

また、ベルクソンの「イントネーションは正確で、明確であった」と、ジョルジュ＝ミシェルが伝えるその直後のエピソードも同様に、ベルクソンが自らの哲学の実践者であったことを教えてくれる。ベルクソンは、ある思考を他者に向かって表現するのに「言葉の運動」、たとえば「話のリズムや区切り方やその他すべての話しぶり」がいかに大切であるかについて語っている (ES 849)。そのような「言葉の運動」が「思考の運動」と完全に「照応」するようになったとき、思考はわれわれに正確に伝達される (*ibid.*)。ベルクソンがイントネーションの正確さを守ったのは、自らの考えを正確に伝えるためであったと考えられよう。こうして送り届けられたベルクソンの思考は人々の心を打った。ジョルジュ＝ミシェルは言う。「人々は魂が震える音を聞いたのである」、と。

しかしながら、ここで、本インタビューをベルクソンの思想を伝える資料として取り扱う危険性にもふれねばならない。もちろん、ジョルジュ＝ミシェルがベルクソンの言葉を果たしてどこまで正確に書き留めているのかという問題もあろう。また、言うまでもなく、ジョルジュ＝ミシェルが伝えるのは、彼のフィルターを通してのベルクソン、その人物と思想でしかないことも注意すべきである。これとの関連で、ジョルジュ＝ミシェルがベルクソンの哲学をどれほど理解していたのかも問題となろう。これについては、ジョルジュ＝ミシェルはいささか心許ないのである。

たとえば、ジョルジュ＝ミシェルは本インタビュー冒頭、ベルクソンは「まごうことなき科学者」であり、「力学の一般的原理にしたがって」「時間が実在的価値をもつことを演繹した」と述

べる。ここでは、ベルクソンの科学者の側面が強調されている。先に述べたように、ベルクソンは「持続」という時間の厚みに実在を認めた。そして、ベルクソンにとってこの持続を典型的に示すものとして意識があった。ベルクソンは持続を語る際、ほとんどの場合、自らの意識の直接的経験を参照する。しかし、ジョルジュ＝ミシェルはこのようなベルクソンのいわば心理学者の面にふれることなく、科学者の側面にのみ焦点を当てている。それゆえ、ベルクソンが科学を重んじていたのは確かであるとしても、いささかその科学者の側面を強調しすぎるのではないかと思われるのである。

あるいは、ジョルジュ＝ミシェルは、ベルクソンが「脳全体をモーターに喩えた」と書き、「モーターは連続した線となる火花を次々と放ちながら、（ピストルから放たれた弾丸が熱を生むように）思考という燐光を生み出すであろう」と言う。これは事実か。「思考」はベルクソンにとっては脳ではなく精神に属しており、ジョルジュ＝ミシェル自身も述べている通り、それは脳の状態を遙かに超え出るものであった。思考を「燐光」に見立てる比喩は、管見の限り、ベルクソンの著作の中では、精神と脳に「同等性 *équivalence*」を見る主張を批判するために用いられる比喩であり、否定的に用いられている（MM 175, 178, 219, 347, ES 839, 959）。しかしながら、本インタビューでは、この「燐光」の比喩は、ベルクソンが思考を表すために用いた肯定的比喩であるかのように読めるのである。

さらには、ジョルジュ＝ミシェルの記述では、ベルクソンは「死後の生」の「蓋然性」ではなく、その「可能性」について指摘しているように読める。しかし、ベルクソンは「死後の生」に関しては、その「蓋然性」を考えていたことは明らかである。それは、観察によって高められ「確実性」にまで至り得るような「蓋然性」である（ES 860）。それに対して、ベルクソンは「可能性」の概念を、ある出来事が起きた後で回顧的に生み出された「幻影 *mirage*」として、否定的に捉えている（ES 1340-1341）。ベルクソンは「死後の生」を肯定しようとしたのだから、ジョルジュ＝ミシェルの伝える内容については、疑義を差し挟まざるを得ない。

ただし、このような疑義をもつのは、ジョルジュ＝ミシェル自身による解釈の部分である、とは言える。ジョルジュ＝ミシェルがベルクソンの言葉そのものとして伝える部分（原文ではギュメやティレで括られている部分であり、翻訳ではそれらは鉤括弧にして示した）は、すでに見たような、ベルクソンの哲学としてよく知られているものであり、それはその言葉を正確に伝えていると思われる。疑義を感じるのは、ベルクソンの言葉の直接引用の部分ではなく、きまってジョルジュ＝ミシェルのコメントの部分なのである。では、ジョルジュ＝ミシェルが、ベルクソンが映画について述べたとする問題の部分はどうか。それは、すべてベルクソン自身の言葉として直接引用で示されている。とはいえ、もちろん、このことを確認するだけで、本インタビューを用いてベルクソンの映画哲学を語ることの危険性が取り除かれることはなからう。

そのような危険を冒してまでも、本インタビューを取り扱う理由は、やはりこれが、ベルクソンが映画を肯定的に評価した貴重なテキストであることにある。ドゥルーズも言う通り、ベルク

ソンはあまりにも「簡潔」にしか映画について言及しなかった⁽²⁰⁾。しかも、管見の限りではベルクソンはその著作において映画を否定的にしか取り扱わなかった。その哲学は、多くの映画理論家たちに大きな影響を及ぼしたにもかかわらず、である。しかし、本インタビューでは、そのベルクソンが映画を肯定的に評価している。たしかに、本インタビューを元に、知られざるベルクソンの映画哲学を再構成するということであれば、それは失敗することもあり得るだろう。しかし、ベルクソンの言葉を手がかりに、ベルクソンの哲学からその映画哲学としてのポテンシャルを引き出すとすれば、事情は異なるだろう。それはベルクソニズムを映画哲学として反復し、更新していくことであるからである。本インタビューを扱う危険性に見合う対価、それはベルクソニズムのもつ映画哲学としてのポテンシャルなのである。以下、そのポテンシャルを試してみたい。

3 運動の実験装置としてのシネマトグラフ

本インタビューで、ベルクソンは映画について語るにあたって「哲学者はすべてのものに興味をもつべきです。つまり、エリートを感動させるもののすべてと同じように、大衆に影響を与えるもののすべてにも興味をもつべきなのです」と言っている⁽²¹⁾。注目したいのはベルクソンが「大衆」と言っている点である。ここでベルクソンが念頭に置いているのは、おそらく、映画のもつ、大衆を喜ばせる娯楽としての機能であろう。また、後にベルクソンは、映画を絵画や写真と比して語っていることから、映画を芸術の一ジャンルとして捉えていることも明らかだろう。とすれば、ベルクソンは映画を娯楽の機能を担った一芸術とみなしていることになる。ジョルジュ＝ミシェルのもう一つのインタビューにおいても、ベルクソンは当時の無声映画が「パントマイム」を上達させるだろうと述べており⁽²²⁾、そこでもベルクソンが映画を一つの芸術として考えているのは明らかだろう。

これに対して、ジュールジュ＝ディディ・ユベルマンは、ベルクソンは芸術の一ジャンルとしては捉えていなかったと指摘している。ディディ＝ユベルマンは、ベルクソンが喜劇を取り上げ、笑いとは何かを論じた『笑い』(1900)に映画の例が全く出てないことに驚いている⁽²³⁾。1900年当時、リュミエール兄弟の喜劇やメリエスの笑劇など、ベルクソンの笑いの定義に適うようなフィルムがすでに多く制作されていたからである。ここからディディ＝ユベルマンは、ベルクソンは「第七芸術」としての映画に関心をもちなかつたと推察している⁽²⁴⁾。しかし、それは、彼の著作に限定されることを述べておかななくてはならない。ジョルジュ＝ミシェルの二つのインタビューにおいては、すでに見たように、ベルクソンの「第七芸術」への関心が確認できるからである。よって、ディディ＝ユベルマンの以下のような指摘は、ベルクソンの著作に限定するならば、正しいと言えよう。

ベルクソンの理解する「シネマトグラフィ」は認識論的パラダイムに属しており、19世紀

末、グラン・ブールヴァールで、エジソンとリュミエールの発明が上映された縁日の芝居小屋が提供した笑いの世界に属しているのではない。「シネマトグラフィ」についてベルクソンが言及するのは常に認識と感覚性の哲学というコンテキストにおいてであるから、それは1929年にリュシアン・ビュルがまさしく『シネマトグラフィ』と名付けた本において、この語に与えた意味そのものに即して理解されなければならない。すなわち、シネマトグラフィは運動の分析的分解に基づき、その理論的総合を目指す視覚的認識ための実験装置である⁽²⁵⁾。

ビュルはフランスの生理学者で連続写真クロノフォトグラフィを開発したエティエンヌ＝ジュール・マレーの最後のアシスタントであった。

件の二つのインタビューを読むならば、ベルクソンが映画を芸術の一ジャンルとみなしていなかったとするディディ＝ユベルマンの主張は受け入れがたい。とはいえ、ベルクソンはシネマトグラフを運動の視覚的認識のための「実験装置」として捉えていたという彼の指摘は正鵠を射ていると思われる。ベルクソンは、シネマトグラフを芸術の一ジャンルとみなす本インタビューにおいてもなお、シネマトグラフをそのような実験装置と見ていると考えられるのである。ここで、ベルクソンが経験主義者の側面をもち、「実験」を重んじていたことが想起されよう。すでに述べたように、彼はクロード・ベルナールを「偉大なる実験家」と称賛したのだった。ベルクソンは実在を「観念の枠」に押し込めるのではなく、「実験」によって明らかになる事実在即して観念を押し広げる必要がある、と主張する(PM 1439)。「人間の知性」は「自然の一部」に過ぎない(*ibid.*)。知性は、実在の全体としての自然を目指して自己超越してゆかなければならない。そのために、人間にその経験を拡大する「実験」が必要となるとベルクソンは主張する。本インタビューでは、ベルクソンは、運動についての経験を拡大するための、実験装置としてシネマトグラフを見ているように思われる。そのような実験装置としての性質をもつからこそ、ベルクソンはこの大衆向けの見世物にも関心を向けるべきである、と言うのではなからうか。では、実験装置としてのシネマトグラフはどのような事実を示したのか。ベルクソンによれば、シネマトグラフは「画家が正しいと証明した」ことを明らかにした。ここで運動の問題は、もはや生理学ではなく、芸術における運動表象の問題と関連付けられながら考察されている。

4 緊張する持続の表象としてのシネマトグラフ

ベルクソンは、スナップショットの登場が絵画における運動表象を一変させた事実に言及している。19世紀末スナップショットが開発されたとき、それが露わにした馬の姿勢は、テオドール・ジェリコーが『エプソムの競馬』(1821)で描いたようなものではなかった。写真が捉えた瞬間的な馬は、前脚は前方へ、後脚は後方へと伸ばしきった姿勢で走っているのではなかったのである。写真の登場によって、ジェリコーが描いたような姿勢の馬は描かれなくなった。それでは、ジェ

リコーは誤っていたのだろうか。ベルクソンによれば、そうではない。シネマトグラフが「画家が正しいこと」を証明してくれる⁽²⁶⁾。ジェリコーの視覚は「仮象としての正確な視覚」であったのである。画家はその肉眼で捉えた光景を絵画へと変換する。ベルクソンは、シネマトグラフがスナップショットに運動を与えることで、画家が肉眼で捉えるような馬の姿勢を回復させる、と考えるのだろう。ベルクソンは「仮象的正確さ」と「実在的正確さ」との区別を提案しているが、当然、前者は絵画の特徴であり、後者はスナップショットの特徴を指していよう⁽²⁷⁾。

ここで想起されるのは、彫刻家のオーギュスト・ロダンも、ジェリコーが肉眼で捉え描いた馬の生動的な姿として、その絵画を真であるとしたことである。ただし、ロダンは、瞬間の断片の中で停滞感を漂わせる姿勢しか表象できないスナップショットは偽とした⁽²⁸⁾。それに対して、ベルクソンは、ドガが写真のおかげで「実在のトロヤギャロップ」を描くことができたという彼の言葉から分かる通り、写真が真であることを前提に語っている。それは実在の位相において真である。そして、絵画に描かれるのは画家が肉眼で捉えた姿である以上、仮象の位相において真である。ベルクソンの議論においては、この二種類の真実が相互に排除し合うのではなく、共存しているのである。

ベルクソンは写真が真であることを前提とし、シネマトグラフが「画家が正しいことを証明した」と指摘する。とすれば、シネマトグラフが証明したのは、写真と絵画の真実が共存できることであるとも言えよう。先に述べたように、ベルクソンはシネマトグラフの運動が、画家の知覚するような運動をスナップショットに回復させるものと見ている。写真の馬の姿勢は、絵画に描かれたその姿勢を排除するものではなかった。シネマトグラフが明らかにするのは、絵画に描かれたポーズは、写真に映されたポーズが取るそのもう一つの姿であるということである。シネマトグラフの運動によって写真の映す実在が絵画の見せる仮象に移行する。シネマトグラフの運動が止めば、絵画の見せる仮象は写真の映す実在へ回帰するだろう。それゆえ、写真と絵画の真実は共存できる。それらはシネマトグラフの運動によって相互に移行可能だからである。この意味において、シネマトグラフとは絵画と写真を相互に媒介するイメージである。

ただし、このように仮象と実在を移行可能な関係において捉えてもなお、仮象と実在とは区別され続けると考えなければならないだろう。両者を混同するとき、絵画かあるいはスナップショットのどちらかが排他的に真とみなされ、他方は偽とみなされてしまう。ここに、ベルクソンがなぜ「正確さ」について述べたのか、その理由があると思われる。通常、極めて短い瞬間を映し出すスナップショットの方が精度が高く、絵画よりも正確であるとされるだろう。となれば、写真は再現対象と一致し真であり、絵画はそれと一致せず偽とみなされよう。しかし、これは、運動の仮象と実在を混同するがゆえに陥る錯覚である。両者の間には精度という程度の差異しかないといみなされている。仮象と実在の間には本性の差異があり、両者を混同してはならない。スナップショットには「実在的正確さ」が見られるにせよ、絵画にも「仮象的な正確さ」が認められるのである。それゆえ、両者はそれぞれ異なる位相において正確であり、真である、と言わな

くではない。

さて、このベルクソンのシネマトグラフ観との関連で参照すべきは、ベルクソンが『創造的進化』の中で、馬の疾走のスナップショットとその彫刻との違いについて論じた箇所であろう。

馬の疾走について肉眼は、特徴的な、本質的なあるいはむしろ図式的な姿勢を特に知覚する。その姿勢とは一期間中ずっと光を放ち、そのようにして馬が疾走している一期間を満たしているように見える形態である。彫刻がパルテノンのフリーズに定着させたのはこの姿勢である。しかし、スナップショットはどのような瞬間であれ孤立させる。それはすべての瞬間を同列に置く。こうしてスナップショットにおいて馬の疾走は、ある特権的瞬間 *instant privilégié* において輝き一期間中ずっと光るような唯一の姿勢に凝集する代わりに思いのままにその数が増やせるような継起的姿勢へと分散してゆくのである（EC 776）。

ベルクソンはスナップショットの捉える瞬間を「任意の瞬間」と呼んでいる（EC 778）。それら諸瞬間はすべてが等価であって、そのどれか一つが特権性をもつわけではないからである。上の引用は、ベルクソンが瞬間によって運動が再構成できないことを述べるために、「特権的瞬間」と「任意の瞬間」という二つの瞬間について言及したものである。実在の運動は瞬間に断片化できない以上、特権的瞬間にせよ任意の瞬間にせよ、「瞬間」によっては、運動を再構成することはできない。しかし、この二つの瞬間を『物質と記憶』のコンテクストにおいて捉えるならば、持続の極限的な二様態とみなすことができる（その詳細は別稿において述べたので、それを参照されたい⁽²⁹⁾）。『物質と記憶』において、持続は諸瞬間を凝縮する程度、つまり「緊張」の程度という観点から考察されている。「生の要求」に従って最も「緊張」した持続が特権的瞬間であり、その緊張から解放され最も「弛緩」した持続が任意の瞬間である（MM 342-343）。ベルクソンは瞬間の成立根拠をも持続そのものに帰した、と言えよう。注意しよう。持続は瞬間から成るというのではない。持続はその極限的様態として瞬間という形態を取ることである。そして、ベルクソンは持続の緊張という観点から、主観と客観の関係を移行可能と捉えることで、精神と物質の二元論の問題を解決しようとする。最も緊張した特権的瞬間は知覚の瞬間として主観であり、最も弛緩しそれ自体に回帰した任意の瞬間は客観である。とすれば、主観（精神）と客観（物質）の間には、持続の緊張（諸瞬間の凝縮）の程度によって移行可能な関係があることになる。「主観と客観、その区別と合一に関する問題は空間でなくてむしろ時間を関数として提起されなければならない」（MM 218）。空間の位相においては、精神と物質の二元論は乗り越えられないだろう。空間は主客の「移行」を可能にする程度を許さないからである（MM 355）。

本インタビューで述べられた絵画の表象する仮象は特権的瞬間に対応し、またスナップショットの表象する実在は任意の瞬間に対応するのは明らかだろう。『創造的進化』では絵画の代わりに彫刻となっているが、どちらも芸術家はその肉眼で捉えた光景を表象するイメージである限り

において、それら二つのイメージはイメージとして同じ資格をもつだろう。本インタビューで注目に値するのは、絵画と写真の二種類のイメージを媒介する第三のイメージとしてシネマトグラフが取り上げられていることである。そこでは、シネマトグラフの運動は写真の姿勢を絵画の姿勢へと移行させるものと見なされていた。とすれば、シネマトグラフは緊張を高めながら、客観から主観へと移行する持続を表象しているのである。また、シネマトグラフの運動を解除されたスナップショットは、弛緩しながら、主観から客観へと移行する持続を表象する、と言えよう。この意味でシネマトグラフとスナップショットは、それぞれに持続の緊張と弛緩の表象たり得ている。バルクソンは『創造的進化』において、彫刻と写真の二種類の異質なイメージに訴えることで、主観と客観が移行可能である事態を記述した。しかしこれら二つの異質なイメージでは、主客の移行を直接的に表象するには至らないだろう。両者の移行は、二つの異質なイメージに跨がって表象されるしかないのだから。ここにシネマトグラフを取り上げるメリットがある。シネマトグラフはスナップショットに動きが与えられたイメージであり、そのもう一つの姿である。それゆえ、客観から主観へ移行してゆく様をより直接的に表象できるのである。その逆もしかり。スナップショットはシネマトグラフの動きから解放されたイメージであり、そのもう一つの姿である。シネマトグラフとスナップショットはお互いがお互いのもう一つの姿であり、いわばコインの両面であることで、主客が移行してゆく様をより直接的に表象できるのである。

『創造的進化』では、シネマトグラフは瞬間の断片を映した写真から成るために運動の錯覚を生み出すイメージでしかないとされた。バルクソンがその著作において注目するのは、瞬間写真の併置によって運動を再生するという、シネマトグラフの運動再生のメカニズムである。しかし、本インタビューにおいて、シネマトグラフは肉眼が捉える運動として、その体験の側面から捉えられている。それは運動再生のメカニズムという物質的側面から捉えられるのではなく、意識に現れ出る「仮象」の側面から考察されているのである。バルクソンはわれわれの意識に持続の典型を見ていた。シネマトグラフは運動再生のメカニズムとしては諸瞬間の併置でしかないが、われわれの意識においてはそれら諸瞬間は融合され、持続を孕んだ一つの運動を形成する。シネマトグラフは体験される限りにおいて実在の運動となる。ドゥルーズもこう言っている。映画鑑賞において、運動は意識の「直接与件」である、と⁽³⁰⁾。ドゥルーズはそう言って、『創造的進化』におけるバルクソンの映画観を批判した。しかし以上見てきたように、バルクソン自身、ドゥルーズと同様に考えていたとも言えるのである。本インタビューにおいては、バルクソンにとっても、映画は運動の錯覚を生み出すイメージではもはやなく、実在の運動を見せるイメージであったのである。

5 持続の比喩としてのシネマトグラフ

バルクソンは本インタビューにおいては、シネマトグラフを実在の運動を見せるイメージとして肯定的に捉えているがゆえに、それを比喩としても肯定的に用いているように思われる。管見

の限り、ベルクソンはその著作においてシネマトグラフを否定的な比喩としてしか用いなかった。たとえば、ベルクソンが「知覚、思考作用 *intellection*、言語」を具体例としてあげながら「われわれの通常の認識のメカニズムはシネマトグラフの性質をもつ」と言うとき、それは持続を瞬間の断片から成ると見る「錯覚」にわれわれが陥っていることを意味する（EC 753）。しかし、本インタビューにおいて、次のようにベルクソンが語るとき、シネマトグラフは持続の比喩として肯定的に用いられている。ベルクソンはそれ固有の接続をもつ「思考」について、次のように語ったのだった。

思考は現れるたびごとに創造され、かつ記憶と呼ばれるマガジンに巻き取られるフィルムの連続です。

観念、それは不動の思考であり、思考の一点です。「それはフィルムの中の一コマの写真なのです」。

持続は過去からの連続である以上、それは人間の意識においては過去の蓄積として「記憶」という形態をとる。その記憶が「マガジン」に擬えられている。持続とは過去の蓄積の上に、現在が不断に付け加わることで、絶えず新たに組織化される全体である。それゆえ、持続は新しきものの不断の湧出であり、この意味において「創造的」である。記憶の中で成し遂げられる創造的思考が、ここでは、フィルムが駆動され、それがマガジンに蓄えられる様子に喩えられているのである。

ベルクソンはここで「思考」と「観念」を区別している。思考が持続を孕む運動であれば、観念は「不動の思考」「思考の一点」でしかない。これはベルクソンが次のように言っていたことを想起させる。「イメージによって、また観念によってさえも思考を再構成することはできません。位置によって運動を作ることができないのと同様です。観念は思考の停止点 *un arrêt de la pensée* です。観念は思考がその道を歩み続けず、停止し、自らに戻ってくるときに生じるのです……」（ES 848）。思考は持続が瞬間の断片から成るのではないように、決して観念の断片から成るのではない。ベルクソンは、観念を「一コマの写真」に比し、思考をシネマトグラフすなわち「フィルムの連続」に見立てている。ベルクソンはその著作の中では、シネマトグラフは瞬間写真から成るがゆえに、ここに言う「観念」の比喩にふさわしいものと見ていた。しかしながら、本インタビューではそれは写真と区別され、持続の比喩にふさわしいイメージとみなされているのである。ここに、ベルクソンがシネマトグラフに持続する実在の運動を見ていた証左がある。

結

本稿では、ジョルジュ＝ミシュルのベルクソンへのインタビュー「アンリ・ベルクソンと庭いじりをしながら」を翻訳し、そこに述べられたベルクソンの映画観について検討した。本インタ

ビューを取り上げる危険性を認めつつも、そこからベルクソニズムの映画哲学としてのポテンシャルを引き出そうとした。シネマトグラフは絵画と写真を媒介するイメージとして、緊張した持続の表象たり得ることを明らかにした。その逆に、スナップショットは弛緩した持続の表象とみなし得る。絵画（ないしは彫刻）と写真という二種類の異質なイメージに訴えかけるよりも、動きのあるなしによって相互に移り変わるシネマトグラフとスナップショットとは、持続の緊張による主客の移行をより直接的に表象する。本インタビューにおいては、ベルクソンは、シネマトグラフをその体験において捉え、実在の運動を表象するイメージとして肯定的に評価しているのである。それゆえ、シネマトグラフは持続の比喩にふさわしいイメージとして取り上げられる。管見の限り、著作の中では、シネマトグラフはベルクソンの哲学においてこのような位置付けをもつことはなかった。

ただし、ベルクソンは、このようにシネマトグラフを肯定的に語ったとしても、決して〈シネマ〉についてはふれなかったように思われる。ベルクソンにとって映画とはシネマトグラフ、すなわちスナップショットに運動を与えたイメージに留まる。モニタージュヤカメラの移動によって新しい運動性を獲得したシネマについては、ベルクソンは注目していなかった。本インタビューの出版された1920年代には、もちろん、そのようなシネマと呼べる作品は数多く制作されていた。ここにベルクソンの映画観の限界はあるだろう。しかし、ベルクソニズムは多くの映画理論家たちに引き継がれ、シネマに対応するような理論にまで飛躍を続けてきた。その軌跡をたどることが今後の課題となる。

註

本稿でのアンリ・ベルクソンの著作からの引用はすべて Henri Bergson, *Œuvres*, édition du Centenaire (1959), Paris, PUF, 1991 による。本文中の () 内に、引用したベルクソンの著作を以下の略号で示し、ページ数を記した。ベルクソンの著作に限らず、参照した翻訳がある場合、註に記した。引用内の強調はすべて原著者による。なお訳文中の [] 内は筆者による補いである。

MM: *Matière et mémoire*, 1896. 『物質と記憶』, 田島節夫訳, 白水社, 1965年。

EC: *L'évolution créatrice*, 1907. 『創造的進化』, 松浪信三郎・高橋允昭訳, 白水社, 1966年。

ES: *L'énergie spirituelle*, 1919. 『精神のエネルギー』, 原章二訳, 平凡社, 2012年。

DS: *Les deux sources de la morale et de la religion*, 1932. 『道徳と宗教の二つの源泉』(『世界の名著』64巻所収), 森口美都男訳, 中央公論社, 1969年。

PM: *La pensée et le mouvant*, 1934. 『思考と動き』, 原章二訳, 平凡社, 2013年。

- (1) Michel Georges-Michel, *En jardinant avec Bergson*, Paris, Albin Michel, 1926.
- (2) "En jardinant avec Henri Bergson," in *En jardinant avec Bergson*, pp. 9-16.
- (3) 大石和久「映画を語るベルクソン——「アンリ・ベルクソンが映画について語る」翻訳と注釈——」, 『人文論集』61号, 北海学園大学人文学部, 2016年, 1-22頁。
- (4) 映画の邦題は小説の邦題と同じ『モンパルナスの灯』であるが、映画の原題は *Montparnasse 19* (ou *Les amants de Montparnasse*) であり、小説の原題 *Les Montparnos* とは異なる。
- (5) Michel Georges-Michel, *Les Montparnos* (1924), Paris, Le Livre de Poche, 1976, p. 3.

- (6) ジャン・イズレ (Jean Izoulet 1854-1929), フランスの哲学者。コレージュ・ド・フランスで社会学の教授を務めた。
- (7) ポール・ルロア=ボリユー (Paul Leroy-Beaulieu 1843-1916), フランスの経済学者, 経済ジャーナリスト。コレージュ・ド・フランスで政治経済学の教授を務めた。
- (8) アルチュール・シュケ (Arthur Chuquet 1853-1925), フランスの歴史家。コレージュ・ド・フランスでゲルマニア起源の言語と文学の教授を務めた。
- (9) ジュール・ミシュレ (Jules Michelet 1798-1874), フランスの歴史家。コレージュ・ド・フランスで歴史学の教授を務めた。
- (10) エルネスト・ルナン (Ernest Renan 1823-1892), フランスの宗教史家, 思想家。コレージュ・ド・フランスでヘブライ語の教授を務めた。
- (11) ロマン・ロラン (Romain Rolland 1866-1944), フランスの文学者, 劇作家。
- (12) テオドール・ジェリコー (Théodore Géricault 1791-1824), フランスのロマン主義の画家。
- (13) エドガー・ドガ (Edgar Degas 1834-1917), フランスの画家, 彫刻家。
- (14) イポリット・テーヌ (Hippolyte Taine 1828-1893), フランスの哲学者, 批評家, 歴史家。
- (15) ポール・ブローカ (Paul Broca 1824-1880), フランスの医学者, 人類学者。
- (16) テオデュール・リボー (Théodule Ribot 1839-1916), フランスの心理学者。コレージュ・ド・フランスで実験比較心理学の教授を務めた。
- (17) 「釘」と「服」という隠喩については『物質と記憶』(MM 164) および『精神のエネルギー』(ES 842) に見られる。また, 「シンフォニー」と「オーケストラの指揮者のバトン」の隠喩は『精神のエネルギー』(ES 850, 871) に見られる。「脳はパントマイムの器官である」という隠喩は『精神のエネルギー』(ES 850, 871) に見られる。
- (18) これについては『思考と動き』(PM 1399, 1432) を参照のこと。
- (19) これについては『精神のエネルギー』(ES 860) および『道徳と宗教の二つの源泉』(DS 1199) を参照のこと。
- (20) Gilles Deleuze, *Cinéma I, L'image-mouvement*, Paris, Minit, 1983, p. 7. (ジル・ドゥルーズ『シネマ1 *運動イメージ』, 財津理・齋藤範訳, 法政大学出版局, 2008年。)
- (21) ベルクソンはジョルジュ=ミシュレのもう一つのインタビューの中でもシネマトグラフへの関心を明らかにしている。映画の撮影の申し込みを断ったというベルクソンは, 次のように言っている。「とはいえ, どんな新しい発明にも負けず劣らず, シネマトグラフも私の興味を惹くものなのですが。哲学者は外的生活の出来事を考慮しなければなりません。私が哲学に新たに持ち込むことができたものは, 常に経験に基づくものでした。私は拙著『物質と記憶』を書くのに, 失語症を調査しながら数百の記憶喪失の症例を5年にわたり研究しました。『創造的進化』に取りかかる前に, 私は生物学研究に10年間を費やしました。哲学者を無関心のままにいさせてくれるものなどないのです。もう数年前になりますが, 私はシネマトグラフを観に行きました。私はその起源を観たのです」(大石「映画を語るベルクソン」, 4頁)。
- (22) 同上, 5頁。
- (23) Georges Didi-Huberman, "L'image est le mouvant," *Intermédialités*, N° 3, 2004, p. 22.
- (24) *Ibid.*, p. 23.
- (25) *Ibid.*, pp. 23-24. デイディ=ユベルマンは, 管見の限り, ベルクソンが映画について語った二つのインタビューを参照していない。おそらく, 彼はその存在を知らなかったのだろう。
- (26) ここで, ベルクソンの議論をさらに明確にするために, イードウィアード・マイブリッジが発案したゾージャイロスコープ (1880) なる動画装置をめぐるエピソードを想起してもよいだろう。マイブリッジが連続写真を開発したのは周知の通りであるが, そこに映った馬の瞬間的姿勢を初めて見た人々は, それが肉眼の印象とは異なるがゆえに, 偽りではないかと疑った。そこで, マイブリッジはスナップショットの姿勢をガラス円盤に描き写し, それを回転させ, スクリーンに投影した。

これがゾーjayイロスコープである。それは自然で正常な動きを再生したので、人々はスナップショットの姿勢を真であると信じるようになった。それから40年以上後のバルクソンの議論では、スナップショットが真であることはもはや前提とされている。ゾーjayイロスコープの場合とは逆に、真なるスナップショットが取るもう一つの姿がシネマトグラフであり、その見せる姿勢が、画家が肉眼で捉えるのと同じ姿勢であるがゆえに、絵画は真とされるのである。(Cf. Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma, tome 1* (1946), Paris, Denoël, 1977, pp. 68-69. [ジョルジュ・サドウル『世界映画全史』第1巻, 国書刊行会, 1992年。])

(27) 「仮象」という語は、実在に対立し、主観的で、単なる見せかけに過ぎない非実在という意味をもつが、バルクソンは仮象を一種の実在という意味で用いることがある。

バルクソンは『思考と動くもの』の「序論(第2部)」の中で、「自然な信念はすべて真であり、仮象はすべて実在であるとみなされねばならない」と言っている(PM 1280)。バルクソンの言わんとするのは「仮象」は主観的であるが同時に実在性ももっている、ということである。物質の支配に向かう知性は、実践において物質と「一致」する(PM 1279)。知性が捉えるものは実在し、科学は「絶対」に到達している(PM 1280)。ここでバルクソンが自らの論敵としているのはカントである。カントは、物自体は認識不可能として、科学を人間の認識に「相対的」なものとした(PM 1280, 1307)。バルクソンが仮象は実在であるとするのは、それへの反論であり、バルクソンはこの意味において実在論の立場に立つ。それは人が実践において実在そのものへと関わるという意味において、思弁的ではなく、実践的実在論である、と言えようか。

本稿では本インタビューにおける「仮象」を『物質と記憶』の視点から、それをバルクソンの言う「主観」として捉え得るとした。その主観は、バルクソンの言う実在としての持続が緊張した姿である以上、それは実在の一樣態である。本稿では本インタビューにおける「仮象」を『物質と記憶』における「主観」と同じ意味に解釈したが、この解釈は、バルクソン自身が仮象を実在とも捉えているのだから、バルクソンの言葉遣いと矛盾することなく一致している。

(28) Auguste Rodin, *L'art* (1911), Paris, Grasset, 2005, p. 52. (オーギュスト・ロダン『ロダンの言葉抄』, 高村光太郎訳, 岩波文庫, 1960年。)

(29) 大石和久「瞬間と持続——写真とバルクソニスム——」(『美學』242号, 美学会, 2013年)を参照のこと。

(30) Deleuze, *op.cit.*, p. 11.