HOKUGA 北海学園学術情報リポジトリ
学校法人北海学園
北海学園大学
北海商科大学

タイトル	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
著者	大石，和久; OISHI，Kazuhisa
引用	北海学園大学人文論集(61)： 1-22
発行日	2016-08-31

Hokkai-Gakuen Organization of Knowledge Ubiquitous through Gaining Archives.

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――

大　石　和　久

序

フランスの哲学者アンリ・ベルクソン（1859-1941）にとって，映画は同時代的な発明であった。しかしながら，管見の限り，ベルクソンはその著作の中では映画に否定的な評価しか下さなかった。彼は映画を自らの哲学とは相容れないテクノロジーの産物と見たのである。ベルクソンの映画に対する批判は主に『創造的進化』(1907)，その第４章で展開されている。そのようなベルクソンに対して，彼は映画に対して「あまりにも簡略すぎる批判」しか行わなかったと言うのはフランスの哲学者ジル・ドゥルーズである[(1)]。ドゥルーズはベルクソンその人とは反対に，ベルクソニスムを映画に照応する哲学とみなし，この哲学に立脚しながら映画論『シネマ１，２』(1983，1985)の二巻本の大著をものした。ドゥルーズは映画と親和的な哲学としてベルクソニスムを読み直し，それを再創造するのである。このドゥルーズのようにベルクソニスムを映画と親和的であると捉えるにせよ，あるいはベルクソン自身のように自らの哲学を映画と相容れないものと考えるにせよ，多くの理論家がベルクソニスムに基づきつつ映画に論及し，あるいは映画とベルクソニスムの関係に関心を寄せてきた。たとえばそのような者たちとしてエミール・ヴュイエルモーズ，ポール・スーデーやマルセル・レルビエ，近年ではジョルジュ・ディディ＝ユベルマンの名を挙げることができよう。

このようにベルクソニスムと映画との関係はさかんに論じられてきたにもかかわらず，不思議なことに，ベルクソンがインタビューに答える仕方

で残した彼の映画観はほとんど議論の俎上に載せられることはなかった。そのインタビューが，フランスの画家で小説家かつジャーナリストだったミシェル・ジョルジュ＝ミシェルによるインタビュー「アンリ・ベルクソンが映画について語る」である(2)。このインタビュー記事は『創造的進化』の 7 年後，1914 年 2 月 20 日号の『ル・ジュルナル』に掲載された。『ル・ジュルナル』は当時約 40 万部発行されており，比較的よく知られた新聞であった。ところで，驚くべきことに，先に述べたように自著の中では映画に否定的でしかなかったベルクソンが，この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のである。たしかに，これはベルクソン自身が記述した文章ではなく，ジョルジュ＝ミシェルが聞き取り書き留めた言葉でしかない。その点には留意する必要があるせよ，ベルクソンが自著の中で映画に対しては「あまりにも簡略すぎる批判」しか行わなかったのであれば,映画を肯定するかに思われるその言論は注目に値するだろう。

本稿ではまずそのインタビューの全訳を試みる。英語に全訳されこのインタビューが英語圏に初めて紹介されたのは 2011 年の『シネマ・ジャーナル』においてであるが(3), 管見の限り日本語ではいまだその全訳は試みられていない。次に，ベルクソンの映画への言及から読み取れる論点について解説を加えたいと思う。最終的にはそのベルクソン自身が語る映画論をドゥルーズによるベルクソン的映画論『シネマ』との比較によって照射し，その特質を明らかにする。ドゥルーズは，ベルクソンが映画体験における意識への直接与件を運動そのものと見ることなく，断片的なスナップショットの連続としてしか考えていないことを批判した。しかし本稿では，少なくともこのインタビューにおいて，ベルクソンは運動が映画の観客に直接与えられていると考えていたことが明らかになるだろう。ここにベルクソンが映画を肯定的に評価した理由があるというのが本稿の主張である。とすれば，ベルクソンはドゥルーズを先取りしていたのである(もちろん，後述するように両者には差異もある)。

1　「アンリ・ベルクソンが映画について語る」全訳

ジョルジュ＝ミシェルはインタビュー記事をベルクソンが自宅でリラとランの花束に囲まれている様子の描写から始める。このインタビューがなされた 1917 年は，ちょうどベルクソンがアカデミー•フランセーズの会員に選出された年。花束は学生からそのお祝いに贈られたものであった。本インタビューを初めて英訳したアメリカの映画学者ルイ＝ジョルジュ・シュワルツは，この花に囲まれたベルクソンの描写を「映画的」であると言う(4)。ここでは，それに続くベルクソンの描写もその身体の動きに注目したり，その眼差しを光にたとえたりするなど，まさしく「映画的」とも言える表現となっていることを付け加えておこう。以下，インタビューの全訳である。

哲学者の邸宅は花であふれていた。ベルクソン氏は，リラとランの花束の間でコンソール・テーブルに肘をかけ，ほほえんでいた。この花束は，師がアカデミー・フランセーズの会員に選出されたことを喜んだ学生から献呈されたものであった。

「あなたは想像できますか」と突然，哲学者は私に言った。「映画会社が私を撮影したいと言ってきたのです」。

ベルクソンは薄手の黒いフロックコート，丸い袖口，立ち襟型のフォーコル［襟の一種で取り外し可能になっているもの］を身につけている。その袖口からは，か細く神経質そうで熱を帯びた小さな手がのぞいている。フォーコルからのぞく小さな頭はバラ色の頬をしていて，おでこは頭蓋骨のカーブをそのままにかたどっている。ブロンドの口ひげは，引き締まった唇にそって切り整えられている。そして「内面を見つめる」その青い眼は，口ひげよりもたっぷりと蓄えられた眉をランプシェードにしながら，その下で頭蓋骨の内部を照らして出しているかのようである。その頭はフォーコルの上を素早く動く。ベルクソン氏が話すとき，その頭は熟慮するのにふさわしい動きをする。そ

して少しふるえて遠くに聞こえるかのようなその声は，この哲学者の繊細にも「ホフマン的な hoffmannesque」側面を彼の白い家の中，その大きな客間においていっそう強化してゆきながら，オートゥイユ公園の奥へと消えてゆくのである。

「[映画撮影は] 断りました」，とベルクソン氏は続けた。「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(5) 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にもないのです。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 origines を観たのです。明らかに，この発明はスナップショット [瞬間写真] photographie instantanée を補完するものであり，哲学者に新しい理念を示唆し得ています。それは記憶の総合やあるいは思考の総合にすらも役立ち得るでしょう。円周が一連の点からなるとすれば，記憶はシネマトグラフのような一連のイマージュなのです。不動なもの，それは中性的状態にあります。運動すること，それは生命そのものです。それで，生命は運動であると結論づけることができましょうし，あるいはすでにそう結論づけられたのです。光や音の本質は振動 vibration ではないでしょうか。生きている眼はシネマトグラフではないでしょうか。この仮定は次のような事実によって確証されます。つまり，シネマトグラフは画家を正しい道に引き入れたのです。スナップショットの発明が絵画にいかなる革命をもたらしたかをご存じでしょう。この発見以降，芸術家たちは，たとえば，彼らが描いてきた競走馬の姿勢がほとんど正確ではないことを悟ったのです。彼らはそれを訂正しました。次のようなことが起こったのです。芸術家たちは，スナップショットが捉えた驚くべき姿勢にインスパイヤー

されて，たいていの場合，硬直して生命感のない姿だけを創造したのです。たしかに，ここには数学的正確さへの前進があります。しかし，そこでは真実の印象は損なわれました。シネマトグラフを通して画家は写真が間違えていると学んだのです。芸術家は，自分の個人的印象 impression personnelle に基づいて運動を再現することで，いくつかの連続する姿勢を再構成しながら唯一のものへと融合し，生命の，したがって運動のイリュージョンを生み出しました。芸術家たちはスクリーンにそれらの姿勢を再び見つけたのです」。

「それで，ロダン氏は，賞賛すべき数頁の中で，どのようにして彫刻に生命を与えるのかについて説明するのです。それは，ある運動の諸局面を，彼が作る彫像の様々な部分の中で一つに融合させることによって，なのです」。

「私のコレージュ・ド・フランスの同僚，フランソワ・フランク氏は彼の学生に，シネマトグラフを用いて撮ったスナップショットのおかげで，細胞分裂の諸段階を見せることができたのでした」。

「私はまだ映画で「[演劇的]場面 scènes」は見ていません。しかし私は確信します。レンズの前での演技を課された役者たちはマイム[無言劇]の技術を完璧なものにするだろう，そして，演劇はその恩恵を受けるだろう，と。なぜなら，マイムは演劇芸術にとっては，重要な芸術なのですから」。

「しかし，何にもまして，シネマトグラフはフィルムが全く劣化しないならば，われわれの後継者にとって計り知れないほど貴重な記録となるでしょう。われわれは「運動している古代人」について全く誤った観念を作り上げているはずです。クレオパトラでなくとも，ナポレオンがスクリーンの上を通ってゆくのを見るとはなんと楽しいことでしょう。人混みにのまれることも危険もなく席に座って同時代の出来事を目撃することができるのは，すでに人々の楽しみとなっています。私はイマージュがスクリーン上では実生活 vie réelle よりも素早く展開するのを知っています。これはシネマトグラフの原理そのものに起

因します。しかし私たちの想像力はその運動を容易に遅くすることもできます」。

「結論を申せば，シネマトグラフは民衆の楽しみであるとしても，学者，芸術家や歴史家にとってまた哲学者にとってさえも，まじめなものとして役立っていますし，今後もそうでしょう。しかし，実際は，哲学者はこの認識を自身の主題となるほどには推し進めることはできません……。いくら人々が哲学者に懇願してもそれはできないことなのです」。

上のインタビューを整理すれば，ベルクソンはシネマトグラフをめぐって以下の 4 つの主題について述べていた。すなわち，①哲学者の経験対象としてのシネマトグラフ,②運動を生み出す装置としてのシネマトグラフ，③マイムを向上させる装置としてのシネマトグラフ，④シネマトグラフの記録性である。この中で特に詳しく論じるべきは①と②であると思われる。①はベルクソンの経験主義的態度と関係し，②は映画の知覚の問題とも関係し,どちらもベルクソン哲学と映画の関わりを探究する上で重要である。③と④の主題はベルクソン自身が映画について肯定的に語っているという点では興味深いが,現在においては自明のことがらに属している感がある。③の主題に関しては,役者は映画を通じてマイムの演技を磨き上げてゆき，それが演劇に貢献するというベルクソンの洞察を示す。1914 年の時点では映画まだサイレントであり，映画の役者の演技はマイムすなわち「無言劇」そのものであったわけだから，ベルクソンのこの指摘は自然なことと思われる。それから，④の主題に関して，ベルクソンは映画の記録性について述べ，映画が撮影したものは「計り知れないほど貴重な記録」となると指摘する。これは，現在ではもはや映画に関する常識的認識に属すると言えるだろう。すでに述べたように，論ずべきは①と②の主題である。

2　映画と経験主義

まずは，①「哲学者の経験対象としてのシネマトグラフ」から論じる。①の主題には，ベルクソンの経験主義的態度がはっきりと現れている。ベルクソンはシネマトグラフに興味をもっていると明言している。そして，彼はこの新発明が「哲学者に新しい理念を示唆し得ています」とも断言している。ベルクソンにとって，哲学的知は「経験」に基づくものでなければならない。ベルクソンは自著である『物質と記憶』や『創造的進化』を取り上げながら，それらが実証的研究の拠って立つ経験的事実に基づく哲学書であったことを述べる。当インタビューでベルクソンが映画について語るのも，自らが映画を見に行った経験，スナップショットやシネマトグラフが画家に与えた影響の実例に基づきながら，である。

さて，インタビュアーのジョルジュ＝ミシェルには管見限りで，もう一つのベルクソンへのインタビューが存在している。ジョルジュ＝ミシェルはピカソやトルストイ，ロダンやサラ・ベルナールなど多くの当時の著名人たちへのインタビューを一冊の本にして 1926 年に出版しているが，その巻頭を飾るのがまさしくベルクソンに対するインタビューであった。このインタビューはベルクソン哲学全般を話題にしているが，その中でもジョルジュ＝ミシェルは映画について再び取り上げている。「……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，彼［ベルクソン］はこのスペクタクルが現代の生活の中で占める大きな地位について語った。「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すべてと同じように，大衆に影響を与えるものすべてにも興味をもつべきなのです」」[(6)]。ここに見られるのもやはり「哲学者を無関心のままにいさせてくれるものなどなにもない」と言い切るベルクソンの徹底した経験主義的立場である。

ベルクソンは経験によって人は実在にふれることができるとし，経験の外に，ないしはそれを超越したところに実在はないと主張した哲学者であった。ベルクソンにとっては「形而上学」でさえ「経験主義」でなくて

はならない（PM 1408)。すなわち，ベルクソン哲学における形而上学はその通常の意味とは異なり，経験によって検証され得るものであって，それは経験主義の別名である。それゆえ，このようないわば経験主義的形而上学は,通常の形而上学のように一般的で抽象的概念から始めてはならない。それは経験から得られる個別的で具体的なものから始めなければならない。したがって，この経験主義的形而上学にあっては，経験によって与えられるただ一つの対象に適合するような概念が創出されなければならない。「経験主義は対象に対してその対象だけにしか適合しない概念を裁断する。そのような概念はこの唯一のものにしか当てはまらないのだから，それは依然として概念であるとはほとんど言えないような概念なのである」(*ibid.*)。映画が経験の対象であるのなら，この発明が提供する新しい経験に即した概念が創出されなければならないだろう。ベルクソンはその一端を，件のインタビューの中で映画について言及するときに披露しているように思われる。

残念なのは，ベルクソンは映画固有の概念創出の試みを本格的に遂行することはなかったということである。件のインタビューの末尾で，ベルクソンは，哲学者が映画を主題とできないとする，映画を哲学的に扱うことに対して悲観的な言葉をもらしている。映画固有の概念を創出しようとするプロジェクトは，ベルクソン自身においては未完に終わってしまった。しかし，冒頭に挙げたように，ベルクソニスムの視点に立ち映画を論じた者たちがかつていたし，今後も出てくるにちがいない。そのような者たちは，ベルクソニスムという経験主義哲学を援用する以上，映画固有の概念創出という未完のプロジェクトを，それぞれなりのやり方で引き継がなければならないだろう(この点に一番自覚的だったのは，やはりドゥルーズではないかと思われる)。

3　映画と運動

3-1　映画の肯定 ──「生命」ないしは「記憶」としてのシネマトグラフの運動 ──

最後に，②「運動を生み出す装置としてのシネマトグラフ」について取り上げる。ベルクソンは著作の中ではシネマトグラフの見せる運動を偽りの運動として告発したのであり，すでに述べたように，件のインタビューを読んでの驚きは，その偽りの運動としていたものをベルクソンが肯定的に評価していることにある。

ベルクソンは件のインタビューで次のように語っていた。シネマトグラフは「スナップショットを補完するもの」であり，それに運動を付与することで「生命」を与えるものである。たとえば，それは，スナップショットの「数学的正確さ」に影響を受けて硬直してしまった絵画に，シネマトグラフが生命感に満ちた運動表象を回復させるきっかけをもたらしたことからも分かる，と。ここに語られているのは，運動を「生命」と見なす考えである。静止画を動かし，それに命を吹き込むこと。アニメーションの原義を想起させるようなこのシネマトグラフの捉え方は，ベルクソンの哲学的立場から映画を積極的に肯定評価するものであろう。ベルクソンは「運動すること，それは生命そのものです」と語っていたが，そこには必ずしも一般的な意味のみならず，ベルクソニスムに固有の意味合いが込められているように思われるのである。

ベルクソンが言う経験がふれる実在とは瞬間へと断片化できない連続的推移，すなわち「持続」を指している。ベルクソンによれば「持続とは未来に食い込み，前進しながら膨らんでいく過去の連続的進展である」(EC 498)。持続は過去からの断片化できない連続である限り，そこには過去が常に残存しており，そのため過去のある出来事をそのままのかたちで繰り返すことはできなくなる。それゆえ持続は不可逆的であり，したがって「予見不可能」なのである（EC 499)。要するに持続は新しいものの絶えざる湧出であり，すなわち「創造」である。ベルクソンは絶えず形態を変化させ，

新しい形態を生み出し続ける生命の進化にこの創造性を見て取った。生命の本性には持続の創造性が宿っているのである。

ベルクソンによれば，芸術家たちはシネマトグラフに触発され，「いくつかの連続する姿勢を再構成しながら唯一のものへと融合し」，生命感に溢れる運動表象を取り戻したのだった。スナップショットの硬直した複数の姿勢は，シネマトグラフの運動の中でその断片性を乗り越え一つに「融合」してゆく。ベルクソンは件のインタビューの中で運動を「総合」との関連で語っていた。シネマトグラフの運動はスナップショットの断片的瞬間を一つに「融合」させ，それらを「総合」する。そうしてスナップショットの見せる硬直した姿勢はその持続を取り戻す。ベルクソンはそこに生命の進化と相同的な持続の運動を見出し，躍動する生命感を目撃したのである。

さらに，ベルクソンはインタビューの中でシネマトグラフを「記憶」とも一つに重ね合わせながら語っていた。「円周が一連の点からなるならば，記憶はシネマトグラフのように一連のイマージュなのです」。ベルクソンが『創造的進化』の一作前の主著『物質と記憶』(1896) で論じたように，持続は過去からの一繋がりの連続である限り，われわれの意識にあって「記憶」というかたちを取る。スナップショットを連続させそれに生命の息吹を与えることは，それを記憶の膨らみで満たすことである。「光や音の本質は振動ではないでしょうか。生きている眼はシネマトグラフではないでしょうか」というベルクソンの言葉に注目しよう。ここで想起すべきは，ベルクソンが『物質と記憶』の中で，人間の記憶は無数の物理的振動を一つに凝縮しながら感覚的知覚を生み出すと述べていたことである。たとえば，無数の光の振動の凝縮が色の知覚を生み出す。ベルクソンによれば記憶は「二つの形式」をもつ。すなわち「直接的知覚の素地を記憶内容 souvenirs の布で覆う限りでの記憶 mémoire」および「多数の瞬間を凝縮する限りでの記憶」の「二つの形式」である (MM 148)。後者の記憶が件のインタビューでは取り上げられていると考えられよう。「生きている眼」の記憶に満ちた知覚が，シネマトグラフの「総合」に比せられているのである。

ジョルジュ＝ミシェルは先に取り上げたもう一つのインタビューの中

で，ベルクソンが以下のように語ったと伝える。「事実と同じくイマージュを愛するベルクソン氏は，シネマトグラフをもちだして思考（言葉の分節の内的で連続的な運動）を説明した。「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。それはフィルムにおける一コマの写真 cliché なのです」」(7)。ここでもシネマトグラフは「記憶」になぞらえられている。ただし，ここには，件のインタビューとのニュアンスの差異も見られる。記憶は総合というよりもここでは保存の側面がクロースアップされている。つまり，フィルムは駆動されながら「マガジン」に記憶として貯蔵されるというのである。

「生命」や「記憶」へとなぞらえられるシネマトグラフの運動。それは，上に見たように芸術に生動的な運動表象を取り戻させるきっかけとなった。これとの関連で，ベルクソンが取り上げるのが彫刻家オーギュスト・ロダンによる運動表象の仕方である。それは，「ある運動の諸局面を，彼が作る彫像の様々な部分の中で一つに融合させることによって」，彫像に「生命」を吹き込むことができるというものであった。運動を瞬間瞬間にバラバラにしてしまうスナップショットは，命を失い硬直してしまった姿しか表象できない。そこからは持続の厚みが欠落してしまっているのである。

このような芸術をめぐるロダンの議論とベルクソニスムとの親近性が指摘されることがしばしばある。ただし，管見の限りでは，ベルクソン自身がロダンの名を挙げながら，このロダンの議論に直接的に言及したのは本インタビューのみである。ベルクソンはこのロダンの議論を実際に知っていたことになる（かの有名なロダンの議論をベルクソンが知らないはずはないと推測はできるにせよ，それが実証されたということになる）。ロダンは彼の談話筆録の中で，写真の登場以降，偽りの運動が描かれているとして非難された絵画を擁護する。たとえばそれはテオドール・ジェリコーの『エプソムの競馬』（1821）であり，ロダンは逆に写真を批判する。ロダンはこう言っている。「芸術家が本当で，写真が嘘なのです。だって，実際において時間はじっとしていません。だからもし芸術家が数瞬間に行われる姿勢の印象を

作る事に成功したら，彼の作品は確かに，時間を急に停止した科学的影像よりもずっと記号的でないのです」[8]。ところで，ジョルジュ＝ミシェルはもう一つのインタビューの中で，ベルクソンがロダンと同じくこのジェリコーの絵画に言及したことを伝える。「……スナップショットが現れたとき，そのおかげで，人は，ジェリコーがかの有名な『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，つまり脚を前と後ろに伸ばし切ってはいないことに気づいたのです。この発見以降，馬の画家たち，とりわけドガは，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，シネマトグラフ撮影術を通して，私はジェリコーの視覚が仮象としての正確な視覚 exact vision apparente であったことを学んだのです……。また，それゆえ，あなたは，哲学者が仮象的正確さ apparente exactitude と実在的正確さ exactitude réelle ということから何を演繹するのに専念できるのか，お分かりになるでしょう」[9]。絵画は，「実在」そのものを映し出す写真のような「正確さ」はもたないが，それが人間の意識に「仮象」として現れ出るときの「正確さ」はもっている。ベルクソンはここで正確さを，実在そのものに即した正確さとそれが人間の意識に現出するときの正確さの二種類に区分するのである。ジェリコーはたしかに馬の姿をそのものとして描くには正確さを欠くが，人間がそこに見て取る馬の姿は正確に描き切った。こうやってベルクソンはロダンと同様にジェリコーを擁護する。たしかに，ベルクソンはこの発言の中ではロダンの名を直接的に挙げてはいない。しかし，ロダンの上の議論を知っていたベルクソンがロダンと同じ具体例(『エプソムの競馬』)を挙げていることからも，彼の念頭にはロダンの芸術論があったことはほぼ間違いないだろう。ベルクソンは自らの持続の哲学にとってロダンの議論のもつ意義を深く理解していたと思われる。

ただし，ベルクソンとロダンの間には差異もある。ロダンは写真を単なる「嘘」つきにしてしまったが，上に見たようにベルクソンはそれを実在そのものの正確さに届いているものと見ている。件のインタビューの中でも，ベルクソンは，コレージュ・ド・フランスの同僚の生理学者フランソ

ワ・フランクがスナップショットのおかげで「細胞分裂の諸段階」を学生に見せることができたことに言及していた。写真は実在そのものに迫る正確さをもっており，そのことが科学に貢献することをベルクソンは認識していたのである。ベルクソンの議論においては，「仮象的正確さ」と「実在的正確さ」という二つの正確さが共存し得る。この二つの正確さはそれぞれが適用される領域が異なるだけである。つまり「仮象的正確さ」はジェリコーの絵画のように芸術の領域に，「実在的正確さ」は写真のように科学の領域にそれぞれ属している。ベルクソンにとってこの二つの正確さは，異なる領分にいわば棲み分けることを通して，共存しているのである。

生命としての，そして記憶としての持続の厚みをスナップショットの断片に与えるシネマトグラフ。たしかに，件のインタビューではシネマトグラフをそのような機能をもつ装置としてベルクソンは論じているように思われる。しかし，ベルクソンの読者であれば，彼がその著作の中では全く反対のことを述べていたことを知らない人はいないだろう。以下，『創造的進化』でのシネマトグラフ批判を検討する。

3-2　映画の否定 ── シネマトグラフという運動錯覚の装置 ──

まず，ベルクソンは『創造的進化』においてスナップショットそのものに否定的評価を下す。実在は連続的変化であるのに，スナップショットはそれを「形態」へと断片化してゆくからである。「……実際には，物体はあらゆる瞬間に形態を変えている。あるいはむしろ形態は存在しない。というのも，形態は不動なものであるが実在は運動だからである。実在的なものは形態の連続的変化である。形態は推移を写し取ったスナップショットでしかないのである。……われわれの知覚は実在の流動的連続性を非連続的なイマージュに固定しようとするのである」(EC 750)。これには，知覚が本性上実践的であることが深く関与している。人は，自らの生の利害関心に応じて対象から利益を引き出すために知覚する。したがって，対象の絶え間ない変化の紆余曲折を丁寧に追うような余計なことはしない。対象の本質，その大まかな形態を捉えるだけで実践的には十分なのである。こう

して，知覚は流動する実在を形態として固定化してしまう（EC 748-749)。

スナップショットはこのように運動を瞬間の形態へと断片化してしまうがゆえに批判される。運動は持続の厚みの中で為されるのであり，瞬間へとは断片化できない。ここから，そのコロラリーとして，運動は瞬間から再構成できないというテーゼが帰結する。いくら瞬間から運動を再構成しようとしても，運動は連続的である限り，瞬間と瞬間の間で生じるだろう。どれだけ瞬間を短く取っても無駄である。運動は瞬間と瞬間の間にいわば逃げ去ってゆく。にもかかわらず，映画はスナップショットを連続させ運動を再生する点で，運動があたかも瞬間によって再構成できるかのような錯覚を人々に与えてしまう。ベルクソンが『創造的進化』の中でシネマトグラフを批判するのは，この意味においてであった。ここでは，シネマトグラフは人に実在的運動ではなく，その錯覚を見せる装置でしかない。事実，ベルクソンは，シネマトグラフが再生する運動は抽象的で一般的なものに過ぎないと指弾する。どういうことか。

実在的運動はそれ固有の具体的な質をもち，多様である。「生成は無限に多様である。……食べたり，飲んだりする行動は戦う行動と似ていない。それらは異なる延長運動である」(EC 752)。しかし，シネマトグラフの運動は抽象的なものでしかない。シネマトグラフはどのような運動にもこの装置に由来する単一の運動を与えるからである。たとえば，スクリーン上の様々な俳優たちの動き。シネマトグラフは「すべての人物のそれぞれに固有な諸運動から非人格的で抽象的な単一の運動，いわば運動一般を抽出する……」(EC 753)。この意味でシネマトグラフは実在的運動を見せるのには失敗している。スナップショットは一繋がりの運動を瞬間に断片化し，その質的な組成を破壊してしまう。シネマトグラフはその結果できた断片と断片の隙間を抽象的運動で埋め合わせることしかしないのである。

3-3　映画の二側面 ── シネマトグラフの物質面と現象面 ──

こうして，ベルクソンは『創造的進化』において，運動の錯覚を生み出す装置としてシネマトグラフを批判する。しかし，ベルクソンは，件のイ

ンタビューにおいてはシネマトグラフは実在的運動を見せるとして評価してもいたのだった。ベルクソンが映画に対して，こんな共存しがたい二つの見方をしていたことをどう考えるべきか。このインタビューを英訳したルイ＝ジョルジュ・シュワルツもこう指摘している。「『創造的進化』では，シネマトグラフ的テクノロジーは実践的理解に比せられていた。ここ［インタビュー］では，シネマトグラフのイメージ，つまりそのテクノロジーの産物は主観的経験に比せられている。ベルクソンがこの方向性を追究していたならば，映画と時間の関係の異なる概念に到達することができたかもしれない」(10)。シュワルツの言う通りだろう。だからこそ，ここで，ベルクソンがどうしてシネマトグラフに対してアンビヴァレントな態度を取ることができたかを問わなければならない。

ベルクソンがシネマトグラフを運動の錯覚を生み出す装置と捉えるとき注目しているのは，その物質としての側面ではなかろうか。そして，ベルクソンがシネマトグラフを実在的運動を再生する装置とみなすときは，それが観客の意識にどう現れてくるか，その現象面が取り上げられているのではなかろうか。シネマトグラフの二つの存在様態，すなわちその物質面と現象面の区別がここで必要になる。

スナップショットは物質それ自体としては瞬間に断片化された姿勢の併置でしかない。シネマトグラフがいくら動きを与えたとしても，スナップショットはそれ自体では瞬間の断片に過ぎない。しかし，それがわれわれに知覚され，われわれの意識に現れてくる場合はどうか。それはもはや併置された瞬間的断片ではなく，一つの運動する全体ではないか。観客はスクリーンに明滅する 1 秒間 24 コマの写真を一コマ一コマ別々に見るわけではない。映画を観る者は一繋がりの運動を直接的に知覚している。複数のスナップショットは観客の意識の中で一つに融合する，と言ってもよい。フランスの映画学者ジャン・ミトリは「われわれが観るものはフィルムのどのコマにも実際には存在していない」と言い，われわれは複数の写真の「本質」であるような「〈平均的〉イマージュimage《moyenne》」を見ている，と指摘する(11)。ドゥルーズも観客がスクリーンに知覚するのは，ミト

リと同様に「平均的イマージュ」であるとし，運動は観客の意識の「直接与件」であると言う(12)。このようにわれわれの意識への現れという側面から捉えるならば，シネマトグラフは運動の錯覚ではなく実在的運動を観客に与える装置である。シネマトグラフの現象面に眼を向けたことが，ベルクソンが映画を肯定した理由であろう。先に見たように，ベルクソン自身がシネマトグラフの見せる運動を「仮象としての正確な視覚」と言い表していた。つまり，それはベルクソンにとって意識への現れに他ならなかったのである。

一方，『創造的進化』において，ベルクソンはシネマトグラフの物質性に注目していたと思われる。すでに指摘したように，スナップショットをシネマトグラフで駆動させいくらそこに動きを与えたとしても，物質としてのスナップショットは断片的なままである。人に見られる以前の，それ自体としての物質性においてスナップショットは瞬間的断片性を保持し続けている。『創造的進化』において，ベルクソンは瞬間的断片の並列によって運動を再生する映画のメカニズムそのものへ大きな関心を寄せている。ベルクソンはそのメカニズムに，運動を固定化する人間の知覚との相同性を見ていた。ベルクソンは，シネマトグラフがわれわれの実践的認識を機械として具現化していることに強く惹かれていたのである。ベルクソンは映画の物質的メカニズムに大きな関心を寄せるあまり，「仮象」としてのシネマトグラフに視線を振り向けることがなかったのだろう。

要するに，『創造的進化』から件のインタビューへと，ベルクソンがシネマトグラフ評価を否定から肯定へと転回させた理由は，ベルクソンの関心の向きがその物質面から現象面へと移り変わったことによる。ならば，ベルクソンがあるときはシネマトグラフを運動の錯覚を生み出す機械であると述べ，またあるときは実在的運動を見せる装置であると語ったとしてもそこには矛盾はない。シネマトグラフの物質面と現象面のどちらに視線を注ぐのかという，同一物に寄せる視点の変化があるだけである。

ドゥルーズはベルクソニスムに立脚した彼の映画論『シネマ』を著すにあたって，『創造的進化』におけるベルクソンの映画観を批判することから

始めなければならなかった。ドゥルーズは「錯覚の再生はある仕方での錯覚の修正でもないのか」とベルクソンを批判する(13)。シネマトグラフは観客に運動を直接的に与えるのだから，それは運動の錯覚を「修正」してもいる，とドゥルーズは言うのである。しかし，件のインタビューにおいて，ベルクソンは運動を映画体験の直接与件として認めていたと言えるのだった。仮にドゥルーズがこのインタビューを読んでいたとすれば，彼はベルクソンを批判することなどなかったかもしれない（このインタビューのことをドゥルーズは知らなかったのだろう。実際，それは『シネマ』でも取り上げられていない）。

もっとも，こう考えたとしても，ベルクソンとドゥルーズの間には差異がある。ベルクソンは，芸術家の知覚や「個人的印象」に比せられるような主観的知覚をシネマトグラフに見た。しかし，ドゥルーズの場合，映画はむしろ客観的で脱主観的な知覚を示している。映画なる運動するイマージュは，その流動性によって知覚主体の座する中心を押し流し，それを無と化してゆく。そうやって映画が露わにしてゆくのが脱中心化し，したがって脱主観化した知覚である(14)。ドゥルーズは，このような脱主観的知覚を『物質と記憶』第１章における「イマージュ」概念に照応するものと考える。この「イマージュ」とは脱中心的な運動を本源的状態とする，物質と同一的な知覚を意味している。ドゥルーズによれば，映画の脱中心的な流動性は，動くカメラやモンタージュといった契機によってもたらされるだろう。ベルクソンは，映画をこの「イマージュ」概念に照応するイマージュとして捉えることはなかった。それは，ベルクソンの映画のモデルが動くカメラやモンタージュの契機を欠く初期映画でしかなかったからである，とドゥルーズは示唆している(15)。ドゥルーズは『創造的進化』を念頭にこう論じているわけであるが，『創造的進化』から７年後の件のインタビューにあっても事情は変わらないだろう。そこでのベルクソンの議論も，静止画としてのスナップショットとの対比で映画が動きをもったイマージュであることに注目したもので，動くカメラやモンタージュについてはふれられてはいなかった。ベルクソンの議論は，動くカメラやモンタージュが生じ

させる脱中心的運動に対応するものにはなり得ていないのである。この点で，ベルクソンとドゥルーズの差異は大きい，と言ってよい。ただし，映画の運動をめぐるベルクソンとドゥルーズの間のこのような大きな差異は，ドゥルーズの映画論のオリジナリティを示しているだろう。ベルクソン本人も思いもよらぬ方向へ,ベルクソニスムを伸張させてゆくこと。ドゥルーズは，ベルクソニスムをそれに差異を生じさせる仕方で反復したのであり，つまりそれを再創造したのである。

結

本稿を振り返ろう。ベルクソンは経験主義者として同時代の発明であった映画を見逃すことはなかった。ベルクソンの映画経験は，いかなる哲学的理念を彼の内に触発したのか。ベルクソンの著作の中では，それは否定的なものでしかなかっただろう。しかし，ジョルジュ＝ミシェルによるインタビューの中では，ベルクソンは映画を肯定的に評価した。ベルクソンの映画に対するこのような両義的な態度をどう考えればよいのか。それは，映画の運動再生のプロセスを物質面に注目して考察するか，あるいはその現象面に即して論じるかの差異から生じる。それらは映画という一つの事象がもつ二側面であり，ベルクソンの両義的な評価はその二側面に即してなされたのだから，それにはなんら矛盾はない。

ベルクソン自身は映画を自らの哲学に照応する発明として，その本性を追究することを断念していた。すでに述べたように，この未完のプロジェクトは幾名かの論者によって引き継がれゆくことになる。そのような論者としては，本稿で取り上げた者たちのみならず，さらには，たとえば映画評論家のアンドレ・バザンの名も挙げることもできよう。バザンはモンタージュの断片性を批判しながら，シークエンス・ショットやディープ・フォーカスの連続性の中にリアリティを見出すことで，映画のリアリズムの重要性を主張した。ダドリー・アンドリューも言うように，このようなバザンの映画論に，実在とは断片化されない連続的推移であるとしたベルクソニ

スムの影響を見出さないわけにはいかないだろう[16]。ベルクソニスムという映画理論の一つの源泉を探求する試みはいまだ十分になされていないように思われる。これが今後の課題になる。

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。

EC: *L'évolution créatrice*, 1907.『創造的進化』（『ベルクソン全集』第 4 巻），松浪信三郎・高橋允昭訳，白水社，1966 年。

MM: *Matière et mémoire*, 1896.『物質と記憶』（『ベルクソン全集』第 2 巻），田島節夫訳，白水社，1965 年。

PM: *La pensée et le mouvant*, 1934.『思想と動くもの』（『ベルクソン全集』第 7 巻），矢内原伊作訳，白水社，1965 年。

(1) Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 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。）

(2) Michel Georges-Michel, "Henri Bergson nous parle du cinéma", *Le journal*, 20 février, 1914, p. 7. ポール・ダグラスは本インタビューに言及している例外的な研究者の一人である。Paul Douglass, "Bergson and cinema: friends or foes?", in ed. John Mullarkey, *The New Bergson*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1999, p. 218. 本インタビューは『ポジティヴ』に再録されている。*Positif*, 404, 1994, pp. 56-57. ジャン＝ポール・モレルがその再録に寄せた序言を参照のこと。また岩城覚久「ベルクソンとシネマトグラフィック・イメージ」（『人文論究』61 巻 1 号，関西学院大学人文学会 2011 年，171-194 頁）には本インタビューの抄訳がある。

(3) Louis-Georges Schwartz, “ ‘Henri Bergson Talks to Us About Cinema,’ by Michel Georges-Michel from *Le Journal*, February 20, 1914”, *Cinema Journal*, 50(3), 2011, pp. 79–82.

(4) *Ibid.*, p. 81.

(5) 本インタビューの翻訳にあたって，映画と訳せる cinématographe という語をフランス語の音声のまま「シネマトグラフ」と記したことを断っておきたい。この cinématographe という語は，ご存じの通りリュミエール兄弟の発明した撮影機兼上映機を指し，かつては芸術ジャンルとしての映画を意味した語である。芸術ジャンルとしての映画を意味する語は，現在のフランス語では cinéma だろう（ちなみに film は個々の映画作品を意味している）。ベルクソンは本インタビューでは cinéma ではなく cinématographe という語を一貫して用い，この言葉を，リュミエール兄弟の新しい発明としての映画という意味と，またかつての用法で芸術ジャンルとしての映画という意味の二つの意味を重ね合わせて用いていると思われる（ジョルジュ＝ミシェルが付けた思われるタイトルにだけ cinéma という語が用いられている。このタイトルの cinéma は「映画」と訳した）。1914 年のインタビューであるだけに cinématographe が芸術ジャンルとしての映画を指すという用法が生きていたのである。

　本インタビューの中で cinématographe を「新しい発明」と呼ぶベルクソンにとって，映画はリュミエール兄弟の発明品を意味していただろう。また，本インタビューで「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」と語るベルクソンは，それこそリュミエール兄弟が撮影したようなかなり初期の段階の映画を観ていただろう。これは，ベルクソンがモンタージュやカメラの移動がない初期映画しか観ていなかっただろうと示唆するドゥルーズの見解と一致する。ベルクソンにとってリュミエール兄弟の発明としての cinématographe は，現在，芸術ジャンルをあらわす cinéma と意味的に未分化であった，と言ってよい。もちろん cinématographe を映画と訳することも可能だが，そう訳せば，今まで述べてきたような cinématographe という言葉が二重の意味をもっているというそのニュアンスが読者に伝わらないおそれがあろう。cinématographe をフランス語の音声のままに「シネマトグラフ」と記したのは，それゆえである。

(6) Michel Georges-Michel, *En jardinant avec Bergson*, Paris, Albin Michel, 1926, p. 13.

(7) *Ibid.*, p. 14.

(8) 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，231頁。（Auguste Rodin, *L'art*, Paris, Grasset, 2005, p. 52.）

(9) Georges-Michel, *En jardinant avec Bergson*, p. 13.

(10) Schwartz, "Henri Bergson Talks to Us About Cinema", p. 80.

ただし，「主観的経験」そのものが『創造的進化』において扱われなかったのではない。それはベルクソンによって「特権的瞬間 instant privilégié」として論じられる。「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なのである。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）。

ここでは主観的経験の表象として，本文中に述べた『エプソムの競馬』のような絵画における運動表象，シネマトグラフの運動に加えて，古代ギリシア彫刻が例として挙がっている。これは偶然ではない。この「特権的瞬間」は本質的な瞬間である限り，古代ギリシアの科学における「イデア」「形相」に相当する（EC 774）。また，スナップショットが表象するのは本質的なものを失い，等しくならされた均質な瞬間の連続であるとされる。ベルクソンによればそのような瞬間は近代科学における瞬間であり，彼はそれを「任意の瞬間」と呼ぶ（EC 778）。近代科学は，無数に分解できる瞬間を扱う点で古代科学よりもはるかに高い「精度 précision」（EC 776）をもつ。ならば，両者の間にあるのは「本性の差異」ではなく「程度の差異」である（EC 775）。ここで，本文中でベルクソンがロダンの芸術論を賞賛しつつも，同時にフランソワ・フランクのスナップショットを用いた細胞分裂の観察も評価している理由が分かるだろう。スナップショットはたしかに運動を断片化してしまうが，その代わりに高い「精度」をもっている。そのような高い精度が細胞分裂の観察を可能にしたのである。1926年のインタビューの中で，ベルクソンが「仮象的正確さ」と「実在的正確さ」を区別していたことが想起されよう。絵画が「仮象的正確さ」を見せるのであれば，スナップショットは「実

在的正確さ」に迫る能力がある。ただし，古代科学と近代科学の間には「程度の差異」に加え，逆説的にも同時に「本性の差異」があるとも考えられる。これに関しては，拙論「瞬間と持続 ── 写真とベルクソニスム ──」，『美學』64(1)，2013 年を参照のこと。

(11) Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*. rev. ed., Paris, Cerf, 2001, p. 135.（ジャン・ミトリ「モンタージュの始まり」，村山匡一郎訳，『映画理論集成』，フィルムアート社，1982 年。）

(12) Deleuze, *Cinéma 1*, p. 11.

(13) *Ibid.*, p. 10.

(14) *Ibid.*, p. 94.

(15) *Ibid.*, p. 12.

(16) Dudley Andrew, *André Bazin*, New York, Oxford University Press, 1978, pp. 19-21.