

# ベルクソンにおける音楽と映画

— 一種の異郷化としての映画へ向けて —

田之頭 一知

## はじめに

フランスの哲学者アンリ・ベルクソン(1859–1941)は、言うまでもなく、20世紀の哲学・思想の大きな流れの源に位置する人物である。ベルクソンに続いてジャンケレヴィッチ、フーコー、リオタール、レヴィナスそしてドゥルーズ等々が現われ、20世紀をまさにフランス哲学の時代としたのであった。そのベルクソンの思想の核心は、周知のように時間論、すなわち、時間を持続として捉えるというものである。それは彼の最初の主著、『意識に直接与えられているものについての詩論』(1889年、以下『試論』)に登場して以降、『物質と記憶』(1896年)、『創造的進化』(1907年)などにおいて大きな展開を見せた。一方、芸術に関する言説のうち、音楽と映画に関わるものとしては、その『試論』の中で旋律を用いて持続のイメージを説明したり、彼の最後の主著『道徳と宗教の2つの源泉』(1932年)においては、音楽を例にとって情動(émotion)と創造の関係を述べたりしている。また、『創造的進化』では、私たちの日常的な自然的知覚あるいは認識のメカニズムが、フィルム上のコマをスクリーンに投影する映画のシステムと類比的に捉えられている<sup>(1)</sup>。リュミエール兄弟による映画(シネマトグラフ)の上映が1895年、そしてジョルジュ・メリエス脚本・監督による世界初の物語映画『月世界旅行』の公開が1902年であることを考えると、ベルクソンが彼の哲学的思索の大きな成果である『創造的進化』の中に、当時最先端の表現媒体であった映画についての考察を組み入れたことは注目に値する。本論文はこのようなことを踏まえ、純然たるベルクソン研究というよりはむしろ、その音楽や映画の捉え方を私たちに解釈し、それ

を発展・拡大させようとするものである。そこでまずはベルクソンにおける音楽の捉え方を考察し、次に、映画についての彼の基本的理解をおさえたうえで、私たちが生きて生活しているこの現実を、映画は或る意味で異郷化するような働きを持っているのではないか、というパースペクティブを示すことを目論んでいる。そのためにはまずもって、ベルクソンにおける持続の概念を明らかにする必要があるが、その前に、ここで空間と運動についての彼の捉え方をごく簡単に振り返っておく必要がある。というのも、運動と時間は密接な関係にあるとともに、ベルクソンの持続は空間の対極に位置するものとして成立しているからである。

さて、一般に運動は空間内の位置の変化、場所の移動とみなされることが多く、測定可能であると考えられている。たとえば、古くはアリストテレスが『自然学』において、時間を運動と関連づけるにあたって、彼が考える性質・量・場所・実体の変化としての動きの中から、もっぱら場所移動としての運動を取り上げ、それを考察の対象としているところにもそれが見て取れる<sup>(2)</sup>。そのような空間内の場所移動としての運動にあっては、運動と運動体すなわち動きそれ自身と動いている事物や物体という区別を考えることが重要で、動きの担い手としての運動体が空間内の複数の地点を通過することによって、その運動が測定されると考えられる。つまり測定される運動は、何らかの客観的な尺度すなわち単位を受け入れなければならない。したがって、その運動が測定可能となるためには、通過される空間は無色透明なもの、均質で一様なものでなければならない。換言すれば、運動の測定は空間の等質性を前提とすることで可能なのである。そのような空間は、ベルクソンの言

葉を用いれば、「限りなく変形可能で限りなく縮小できる編目を持った網」としての「等質的空間 (l'espace homogène)」であり、「任意かつ無限な分割可能性の、単に考え出されたに過ぎない基体、そのまったく理念的な図式 (schème)」(M.M. 344) である。等質的空間とは、物体を入れる器としての空間、縦・横・高さの3次元を座標軸とする密度の均質な物理的空間なのである。しかもこのような空間にあっては、運動が時計の時間を用いて表現されることになる。というのも、ベルクソンによれば、時計の時間は、物理的な等質的時間であり、それは「継起一般の抽象的な図式、すなわち、物質の流れにおいて空間が幅であるのに対し、その長さであるような等質的で無差別な媒体」(M.M. 345) だからである。等質的時間は等質的空間と同じく、運動を時間単位によって切り分けることでその運動そのものを断片化し固定化する網の目なのである。それゆえ、等質的時間あるいは等質的空間による運動の把握は、実はともに移動距離の測定を意味しているのであって、運動そのものの把握ではない。等質の時空間では、運動ではなく動いている物体、運動体に焦点が合わされ、運動は動かないものに変換されてしまうのである。ここから運動を位置〔等質的空間〕ないし瞬間〔等質的時間〕によって再構成するという誤りが生じる。これに対して、運動そのものは、まずもって絶えざる移動すなわち変化でしかありえない。この絶えざる移動・変化は等質の時空間をすり抜けており、分割不能な連続性を持っている。すなわち、運動は連続した不可分の一全体であって、この運動においては、運動が行なわれている時間もまた分割不能なのである。ベルクソンによれば、このような不可分な時間が、持続としての時間である。

## 1. 持続について

では、ベルクソンは『試論』で持続としての時間をどのように捉えていたのであろうか。彼は持続の純粋なありようを次のように述べている。

要するに、純粋な持続は質的諸変化の継起でしかありえないだろうが、それらの変化は、明確な輪郭も持たず、お互いに対して外在化するいかなる傾向も持たず、数とどんな類縁性も持たずに、融合し合い、浸透し合っている。それは純粋な異質性である。(D.I. 70)

持続とは、その持続を構成する諸要素の質的变化の継起であり、それらの変化の相互浸透以外の何ものでもないものであって、そのような変化はまさしく質的総合と呼んでよいものとなる。まさにその点で、純粋な持続は、空間や量と相いれないのであり、「まったく質的な多数性として<sup>(3)</sup>、互いに融合し合おうとする諸要素の絶対的異質性として」(D.I. 149) 現われてくる。このように、ベルクソンは持続に固有な特性として、諸要素の質的多数性(ないし絶対的異質性)とそれらの要素の相互浸透あるいは融合を挙げ、この持続の純粋なありようが具体化した姿を、自我の奥底に透かし見る。つまり持続は私たちの意識あるいは自我そのものと切り離せないのであって、「注意深い心理考察によって、真の持続の外延的記号である等質的持続の下に、その異質的諸瞬間が互いに浸透し合っている持続が見分けられ、意識諸状態の数的多数性の下に、質的多数性が、また、はっきりと限定された諸状態を有する自我の下に、そこでの継起が融合と有機化 (fusion et organisation) を含意している自我が見分けられる」(D.I. 85) のである。すなわち私たちの自我は、奥深い自我と、その自我のいわば外的投影であり空間的表象である表面的な自我の2つに区別され (D.I. 151)、持続はその深い自我と関係する。この意味で持続は内的なのであり、その内的持続は意識諸状態の相互浸透であるがゆえに、接続における質的变化は「有機化」と位置づけられ、また「有機的展開 (développement organique)」(D.I. 148) とも呼ばれることになる。換言すれば、その変化あるいは展開は、どれほど些細なものであっても、奥深い自我の変容を示していなければならぬ。したがって自我の意識諸状態は、まさしく、「そのそれぞれが他のすべての状態の色合いに染まるようになる」(D.I. 108) と考えることができる。とすれば内的持続は、私たちが

みずからの内側より感じ取ることのできる自我の全体的変容と  
言ってく、それゆえ意識状態の変化は、まさに自我の示し得  
る力の変化と捉えることができる。ベルクソンによれば、「内的  
自我、すなわち、感じて情熱を燃やす自我、熟考し決断を下す  
自我は、その諸状態および諸変化が親密に浸透し合っている  
ひとつの力(une force)」(D.I. 83)なのである。内的持続は力  
としての根本的自我を形づくっているものであると言えよう。こ  
のように『試論』においては、私たちの内面における変化が自  
我の全体的変容として捉えられており、或る意識状態が次の  
意識状態を招来しかつそこへ溶け込むことによって自我の力  
が展開してゆくのである。この意識諸状態全体の有機的展  
開と連続的変容こそ内的持続の実質に他ならない。

ベルクソンはこのような内的持続のイメージを音楽とりわけ  
旋律に求めている。旋律の各音が継起しつつ有機的に組  
織化されて全体を形づくってゆくそのあり方が、持続と類比的  
に捉えられているのである。すなわち、「これらの音が継起す  
る場合にも、私たちはやはり一方の音の中に他方の音を認め  
る」のであり、旋律に認められるこのような「区別のない継起」  
は「諸要素の相互浸透、連携(une solidarité)、親密な有機化」  
(D.I. 68)と捉えることができるのであって、このようなあり方が  
内的自我のあり方と重ねられている。もっとも、この旋律と内的  
持続の間の類比は、意識諸状態が連続的に展開し変容して  
ゆくということを示すためだけのものではなく、そこに全体にお  
けるまとまりや不可分性というイメージを付加するためのもので  
あると言わなければならない。実際、有機化ないし有機的展  
開という語によって示されているのは、或る一くさりの旋律がま  
とまりを持つのに似て、持続も不可分なまとまりを持っていると  
いうこと、自我や意識が解体・分解され得ないのと同じく、持続  
もさまざまな節目を形成することによって分節され得るであろ  
うが、しかし諸部分に分解・解体はできないということである。ベ  
ルクソンが旋律を引き合いに出すことで語りたかったことは、持  
続は単なる相互浸透ないし継起ではなく、そこに不可分な全  
体性という大きな要素が関係しているということであると言っ  
てよいであろう<sup>(4)</sup>。持続は変化そのものでありつつも、ひとつに  
まとまった全体なのである。もっとも、『試論』においては、持続

が意識の問題として取り上げられているがゆえに、意識内容  
の変化そのものとしての内的持続は、意識の外へと広がりを見  
せることはない。しかし、内的持続が有機的に展開してゆく  
全体的なものであるとすれば、まさしく意識の底流を形づくるも  
のとしての持続、いわば諸々の意識を貫くより大きな持続が想  
定されるはずであり、文字通りの全体としての持続が射程に入  
るはずである。そのような観点、すなわち、持続を生命全体あ  
るいは宇宙全体、さらには実在全体のレベルにおいて捉え  
るという観点が、『創造的進化』において示されており、そこ  
での持続は、私の意識を超えて、物質的世界をも覆っている。  
そのあたりのことを見てゆきたいが、まずは有名な砂糖水の比  
喩を引用してみたい。

一杯の砂糖水を作ろうと思うならば、私はいかんともしがたく、砂  
糖が溶けるのを待たなければならない。この小さな事実の教え  
るところは大きい。〔中略〕私が待たなければならない時間は、  
私の待ちきれなさの感情と、すなわち、思いのままに伸ばしたり縮  
めたりできない私自身の持続の或る一部分と一致する。それは  
もはや思考される時間ではなく、生きられる時間である。それは  
もはやひとつの関係ではなく、絶対的なものである。これは次の  
こと以外に何を意味するだろう、すなわち、一杯の水、砂糖、砂  
糖が水の中に溶ける過程、それらはまぎれもなく抽象であり、私  
の感覚や悟性によってそういった抽象が切り出されてきた〈全体  
le Tout〉は、おそらく意識と同じ仕方で進展するという以外に。  
(E.C. 502)

砂糖が水に溶けてゆくという物質の変化、それは意識状態  
の相互浸透と同じく、さまざまな物質が形づくる系(システム)  
の変容である。砂糖というひとつの物質系と水というひとつ  
の物質系を糸で結びつけ、その2つの系の間に変容を起こし  
て砂糖水という新たな系を形づくってゆく過程、変化のプロセ  
ス、それは意識の内的持続と同じ持続に基づいている。この  
ように、物質が形づくる系は持続によって相互に結びつけられ  
る。他方ベルクソンによれば、物質の一般的な特性は「拡がり  
(étendue)」であり、それゆえに物質や事物は互いに外的で

あり、かつ、それ自身においても諸部分は互いに外的とならざるを得ない (E.C. 625)。したがって、この持続という糸は、意識あるいは生そのものにも、物質や事物にも、いわば行き渡っていないなければならない。すなわち、持続は実在する時間なのであって、「私たちの存在の基底 (le fond)」であるとともに、「私たちが交渉する事物の実体そのもの」(E.C. 527-528)でもある。それゆえ、「私たちが生きている世界の最も微細な部分に至るまで、宇宙の全体に内在する持続が伝播する」(E.C. 503)のであり、「宇宙は持続する」(E.C. 503)とすることができる。ただしベルクソンによれば、私たちはそのような持続、実在する時間を思考するのではなく、「その時間を生きる」(E.C. 534)。思考という作業は悟性あるいは知性の働きによるが、知性や悟性は対象の絶えざる変化を捉えることができず、それを固定して空間化することにより概念化し、対象を分析する。これに対して、実在する時間つまり持続は、知性の対象とはなり得ず、私たちがそれを「生きる」ことによって内的に把握されるしかない。すなわち持続は直観によって捉えられる。知性の立場は、たとえて言えば、流れる川のほとりに立ってその川の流れを観察し、その流れの強度を測定して数値化したりするようなものであるが、それに対して、流れる川の中に身を置き、その流れの力そのものを体感して把握するのが直観の立場と言ってよい。直観とは持続への貫入なのである。直観は自我の内奥、生命の内部そのものへと私たちを導き入れるのであって、一種の共感のことであると言ってよいであろう (cf. E.C. 641)<sup>(5)</sup>。時間あるいは持続はその意味で生きられるものでしかありえないのである。このように、質的変化の継起とその変化の相互浸透である持続は、生命の持続、宇宙の持続であり、それゆえ絶えず新たなものを生み出す創造と言ってよい。したがって、具体的な事物の変化さらには運動には、持続全体が染み込んでいるのであって、「宇宙の変容 (transformation universelle)」(M.M. 344) がそこに透けて見えることになろう。この意味で、変化や運動は持続を表現する。何らかの物体あるいは生命体が運動変化するとき、全体の質的変容が必ず存在するのであり、これを根底において支えているのが、宇宙の持続なのである。

## 2. 藝術とりわけ音楽について

一方ベルクソンは『試論』において、藝術と自然における美の問題を扱うにあたり、まずは意識的な努力によって美が生み出されている藝術作品を問題とする。つまり、藝術における美を研究してからのち自然へと移り行くのが適切であると彼は考えている。そこで藝術の目的に関するベルクソンの言葉を、少々長くなるが引用してみたい。

思うにこの観点に身を置くことによって、次のことに気づくことになるだろう。すなわち、藝術の目的とは、私たちの人格が持っている能動的な力、より正確に言えば抵抗する力を眠らせ、そのようにして私たちを完璧な従順状態に連れてゆくことであり、この従順状態において私たちは、私たちに示唆されている観念を実現し、表現されている感情と共感する。藝術の手立て (les procédés) の中には、ごく普通に催眠状態 (l'état d'hypnose) を手に入れるための手立てが、和らげられた姿をとって、洗練されいわば精神化された状態で見いだされるだろう。——そういうわけで音楽の場合、リズムと拍子が、私たちの注意を定点間で揺れ動くようにすることによって、私たちの感覚や観念の通常交通 (circulation) を中断してしまい、あまりの力で私たちを捉えてしまうので、うめく声の模倣だけで、それが限りなく控えめなものであったとしても、私たちを極度の悲しみで満たすのに十分であろう。音楽における音 (les sons musicaux) が自然の音よりも強力に私たちに作用するのは、自然は感情を表にあらわす (exprimer) にとどまるのに対して、音楽は感情を私たちに示唆する (suggérer) からなのである。(D.I. 13-14)

藝術なかんずく音楽は、私たちの人格における能動性つまり意識的な生を眠りの状態へと導いてゆき、受け手との感情の共鳴を求め、あるいは、藝術において表明される観念が受け手において実現されることを目指す。ここでベルクソンが音楽は「感情を示唆する」と述べている点には注意が必要である。『道徳と宗教の2つの源泉』でベルクソンが音楽について述べているところでは、音楽は感情を私たちの内面に移し

入れるのではなく、むしろ私たちが感情の内部へと引きこむのであり、音楽はさまざまな感情や情動を聴き手の内に呼び起こす(M.R. 1008 f.)。つまり、藝術作品の享受者は、その藝術において示唆される感情や観念が現実のものとなるべき場であり、諸藝術の諸要素はそのための手段となるのである。比喩的に言うならば、音楽や藝術は感情の種を受け手の内面へと撒き、享受者がその感情の種を育ててゆかなければならないのであって、藝術は私たちが感情の虜にするのではなく、感情を育み開花させる守り手にする。したがって、ベルクソンが藝術の目的達成のために、私たちの人格を眠らせ、私たちが従順な状態に置く、と述べる時、それは藝術が私たちの人格を溶解させて受け手を完全に受動的な状態にするということではない<sup>(6)</sup>。さしあたりそれは、藝術が感情を私たちの内面へと吹き入れる時、その障害となるものを取り除くことである。私たちは藝術作品に接するとき、無意識のうちに身構えてしまうことがあるが、私たちの人格を眠らせるとは、そのような態度に見いだされる藝術と受け手との間の垣根を取り払うことをまずは意味しているのである。もっとも、当然そこにはその垣根を取り払う役割を担うもの、その意味での人格を眠らせるものが必要である。受け手を催眠状態へと導いてゆく手立て、つまり藝術と受け手との間の壁を取り払う手段、それがリズム——音楽の場合はさらに拍子——である。彼は先の引用に続けて次のように言う。

そういうわけで藝術は、感情を表現するというよりはむしろ、私たちの内に感情を刻印することを目指す。藝術は私たちに感情を示唆するのであり、藝術がより有効な手段を発見したときには喜んで自然の模倣なしで済ませるのである。自然は藝術と同じように示唆によって事を進めるが、しかしリズムは用いない。(D.I. 14)

すなわち、リズムの有無が藝術と自然を分かっている。たとえば、先の引用にある通り、音楽の場合、うめき声をそれと分からぬほど控えめに模倣したとしても、私たちの内に悲しみが溢れ出るのは、そこにリズムと拍子が関与しているがゆえである。現実の生におけるうめき声にも感情が示唆されているであろう

が、しかしそこにはリズムが伴っておらず、また言うまでもなく拍子は介在していない。音楽にはリズムと拍子が備わっているがゆえに、現実の生のありようを模倣しなくとも、聴き手の内に感情を刻印することができるのである。とすればこの感情は、まさしく音楽に、したがって藝術に独特な感情であると言うことができ、それゆえ音楽が作り出したものだと考えることができる。実際ベルクソンによれば、「新しい音楽にはそれぞれ新しい感情が固着しているが、それらの感情は、この音楽によってまたこの音楽の内に創造されたものであり、歌曲とか交響曲といったそのジャンルに独特な構成(dessin)そのものによって規定され限定されている」のであって、「それらの感情は藝術によって現実の生から抽象されたものではない」(M.R. 1009)のである。これはもちろん音楽だけのことではなく、彼は『試論』において、詩のリズムが私たちに働きかけて、詩人と共に見て詩人と共に考えるようにさせる、と述べている(D.I. 14)。造形作品や建築においても事情は同じであって、作品が何らかの感情や観念を示唆する際、そこにリズムが伴っている場合には、観者の魂がその感情や観念で満たされることになる(D.I. 14)。とすれば、個々の藝術に独自の感情は、藝術作品が有するリズムを触媒として受け手の内で開花すると言ってよいのではなからうか。つまり、私たちが日々の生活において経験する感情と、藝術作品に接することで体験する感情との違いは、リズム——音楽の場合はさらに拍子——によってもたらされるのである。

このベルクソンの言うリズムがどのようなものであるのかは、実は明確ではないのだが、少なくとも作品の構成要素の周期的回帰がそこに見いだされることは確かである。ここで音楽におけるリズムを考えてみるならば、少なくとも或る音型の反復やモチーフの回帰によってリズムが形成され、このことは音の流れを組織立てるということを意味する。言葉を換えれば、音の流れを分節化する働きをリズムは持っている。ただしこのリズムは音の連続性を分節化しているだけであって、そこには全体のまとまりつまりは全体性のレベルへのまなざしが欠けている。実際、この音の連続にまとまりをつけて統一性を持たせたもの、それが旋律と呼ばれる。つまり、旋律には始まりと終

わりが明確に存在していなければならない。とすれば、ベルクソンにあっては、音の継起を分節化し、かつ、その分節化された音の継起を有機化して旋律を形成する地盤がリズムによって与えられると言ってよいであろう<sup>(7)</sup>。一連の音の継起の周期的回帰によって形成されるリズムが私たちに与えられることによって、私たちの中に何かしらの感情や観念が惹起されることになるのである。したがって肝要な点は、その惹起されるべき感情や観念を有機化すること、すなわち、緊密なまとまりを持たせることである。ここで先に述べたことを思い起こせば、私たちの自我あるいは内的持続は有機的に展開し、その意味で全体性を有するのであってみれば、旋律によって示唆された感情や観念を、こう言ってよければ仕上げてゆくのは私たち受け手のほうだということになる。もちろん旋律の構造は規定されており、そこに始まりと終わりがある以上、受け手がそれに手を入れることはできない。作品を受け取った私たちが作品を仕上げるというのは、旋律が示唆している感情や観念を受け手が明確にすること、いやむしろ、そのような感情や観念を生きるということを意味しており、その意味で、作品を受け取った聴き手が作品を仕上げるのである。ベルクソンの見解はその点で、受け手の積極性を呼び込むものを持っていると言えるであろう。なるほど彼は藝術に、「ごく普通に催眠状態を手に入れるための手立て」としてリズム（さらに拍子）を見ているが、この手立ては先にも述べたように、藝術と私たちの間の垣根を取り払うためのものであり、その意味で私たちは、藝術に接することによって現在の状態とは違う状態を手に入れることができる。しかしこのことは、藝術作品に運ばれるがままになるということ、藝術に翻弄されるといったようなことではない。当の藝術作品が受け手に対して求めていること、それはすなわち、作品の内に創り出されている感情を、受け手の内面において実現すること、作品が示唆する感情を歪めることなく、その感情の内へと貫入することである。藝術作品の享受においては、私たちの人格は現実の生の中にありつつ眠りにつくのではない。なるほど現実の生における人格は眠りにつくかもしれないが、藝術における生の中で私たち受け手の人格は新たな生を生きると言っても過言ではないのである。ここで

ベルクソンが持続のイメージを記述するべく旋律を引き合いに出していることを考えるならば、そして、リズムの享受が催眠状態への一種の精神的な入口であるとするならば、音楽の享受は、内的持続であれ、宇宙や生命の持続であれ、旋律がいわば受肉しているその持続を生きようとする、その持続を直観し共感しようとするに他ならないであろう。

### 3. 映画をめぐる

上に述べたように、ベルクソンは藝術享受において、藝術作品が示唆する感情を受け手が実現することを、あるいは、その作品の持続を受け手が生きることを求めていると考えられるのであるが、映画に関してはどうであろうか。1907年に上梓された『創造的進化』の最終章である第4章を、ベルクソンは「思考の映画のメカニズムと機械論的錯覚」と名づけており、先にも述べたように、認識あるいは知覚のメカニズムを映画のメカニズムに見立てて論じている<sup>(8)</sup>。この節においては、その映画の捉え方に焦点を合わせて見ることにする。

さて、ベルクソンにとって実在は運動、動きであり、持続であって、その持続はまさしく全体的変容である。一方、物質とりわけ物体は拡がりや占め、形態を手に入れている。物体はこの形態によって並置され、相互外在的な光景を呈する。それゆえ、ベルクソンにとって物体あるいは事物は、実在としての変化や運動についてそこから切り抜かれた眺め、あるいは、それを固定した形態である。彼はこの固定化を写真撮影になぞらえて、「形態は推移に関して撮影されたスナップショット(*un instantané*)にすぎない」(E.C. 750)とし、この作業は知覚によって行なわれると考えて、「私たちの知覚は、うまく立ち回って、実在するものの流動的な連続性を凝固させて不連続なイメージにしようとする。継起するイメージ同士がさほど違わないとき、私たちはそれらのイメージすべてを、ただひとつの平均的なイメージの増大や減少とみなすか、あるいは、このイメージのいろいろな方向への変形とみなす。私たちが事物の本質あるいは事物そのものについて語るときに私たちが考えてい

るのは、この平均的イメージなのである」(E.C. 750)と述べる。すなわち、事物の形態は私たちの知覚作用によって固定化された運動や凝固させられた推移のイメージであり、したがって知覚にあつては、運動はイメージの非連続的継起によって与えられることになる。この継起するけれども連続していないイメージ群の最大公約数が平均的イメージであり、ベルクソンにとつての事物の本質である。とすれば平均的イメージは、まずは実在する動きからの知覚による切り取り、次に、その切り取られたイメージの非連続的継起からの抽出、という二重の抽象化によって獲得されるものであり、それゆえ、観念的なものでしかない。知覚は具体的な実在を取り逃すのである。

一方、映画に関してベルクソンは、連隊の分列行進の場面を撮影した映画を想定し、それをもとにしつつ次のように考える。——運動についての一連のスナップショット(すなわちコマ)を撮影し、それを次々にスクリーンに投影するというのが映画の行なう作業である。とはいえ、このような方法では映画は運動を手に入れることができない。言うまでもなく、動かないスナップショットをいくら集めてもそこから運動は生じないからである。そのような映画が運動を取り戻すには、実在から切り取られたイメージ(コマ)の連なりに改めて運動を吹き込まなければならぬ。その役割を担うのが、映写装置(l'appareil)の中の運動である。つまり映写機における運動がフィルム上のイメージに、個々の人物像に、動きを再獲得させるのである(cf. E.C. 753)。

しかしながら、その動きはフィルム上のイメージに固有のものではなく、あくまでも映写機における動きである点に留意しなければならない。つまり映画における運動は具体的な実在ではない。彼はこう述べる。

それゆえ[映画の]手法は、要するに、すべての人物に固有なすべての運動から、抽象的で単一な非人称的運動、いわば運動一般を抽出し、その運動を映写装置の中に置き入れて、個々人の姿勢とこの無名な運動の合成によって、各個人の運動の個性を再構築することに存していたのである。これが映画の人為的操作(l'artifice)である。(E.C. 753、〔 〕内引用者)

運動や生成は無限に多様でどこまでも具体的であるにもかかわらず、映画を貫いているのは映写装置の機械的運動つまり運動一般という抽象的なものにすぎない。映画は撮影という作業によって——もっとも、ベルクソンの議論の中心は知覚や認識のメカニズムの解明にあることから、撮影については詳しく述べられていないが——、まずは運動や生成から不連続な諸々のイメージを切り抜き、そしてそのイメージを映写機が提供する運動一般によってスクリーンに投影し、そこに運動や生成のイメージを再生しようとする人為的な試みである。したがって、そこには知覚と同じように、実在あるいは運動からの二重の抽象化が働いており、それゆえそれは、空間化された運動と言っても過言ではない。映画はフィルムにおけるコマつまり運動の抽象イメージの非連続的継起であるがゆえに、運動そのものを固定化し、空間化してしまっているのである。それは言うまでもなく真の意味での連続すなわち持続のレベルにおける連続ではなく、再構築された連続性でしかない。映画に見いだされるのは、したがって、運動や生成の諸断片にすぎないことになる。

ベルクソンの思考回路はこのように、映画のシステムと知覚のメカニズムを類比的に捉えているのだが、その焦点となるところは、運動にせよ、生成にせよ、あるいは持続にせよ、それに対する私たちのスタンスの取り方である。映画(さらには写真)にあつては、対象は現実の生の文脈から切り抜かれ、その点で映画の一コマは、それを写真と見たとき、ベルクソンの言うようにスナップショットと位置づけることが可能である。しかしながらそこには、対象を撮影する際の構図の問題が抜け落ちている。すなわち、撮影という作業は、ファインダーを覗いたときに示されるフレームの中に、何をどのように収めるのかを決定する振舞いである。撮影対象との距離、撮影するアングル等々を勘案し、構図を決めることによって、ショットが成立する。それゆえ撮影は、現実の生あるいはそれに類するものの単なる切り取りではなく、現に対象が属している文脈から対象を掬い取って、それとは異なる脈絡の中へと置き換えようとする振舞いであると言うことができる。ここにさらに編集という作業が

加わることによって、この置き換えは一層顕著なものになる。たとえ固定カメラによる撮影であったとしても、フィルムの編集といったようなことが関与すれば、それはカメラが枠づけるフレーム内への対象の落とし込みによって、フィルム上のイメージを別の文脈へと置き換えようとする明確な行為になる。このように考えたとき、映画における映像は、原理的には運動や生成に関して原点零度の位置にあるほうがよいことが分かる。言葉を換えれば、撮影は現実の生における生成や運動さらには持続との関係を、可能な限り宙づりにする振舞いなのである。これに対して、日常の生における知覚や認識にあっては、対象との距離やアングルの取り方つまり構図の問題が生じないがゆえに、言葉を換えれば、持続や生成、具体的な運動との関係を宙づりにしたり、断ち切ることが不可能であるがゆえに、厳密な意味でのスナップショットは成立しない。おそらくはそれがためにベルクソンは、認識の働きについて述べる際に、「私たちは経過する実在についてほとんど瞬間的な (quasi instantanées) 眺めを手に入れる」(E.C. 753) というように、quasi という語を加えたのであろう。通常の知覚や認識は、実在から完全には身を引き離すことができず、したがって、程度の差こそあれ、宇宙の持続や生命の持続に連なっているのである。

他方、映画を藝術活動と捉えるならば、あるいはまた、ベルクソン流の言葉を用いて創造活動とみなすことができるとすれば、映画は独自の感情を作り出してそれを私たちに示唆するはずであるし、映画に独特な持続を生み出すことができるはずである。この点から見たとき、映画(映像)が撮影によって実在から身を引き離すことができ、運動一般や生成一般——さらには持続一般——と関わることになるという点が重要である。映画における映像は、そのような単なる観念ないし抽象と関連を持つことで、かえって個々の作品において、具体的な運動や生成および持続を創造し得るようになるのではあるまいか。というのも、映像は原点零度に立つイメージであるがゆえに、生成一般といった観念を具体的運動へと、それも映画というジャンルに独特な持続へと変容させる可能性を持ったイメージと捉えることができるからである。とすれば、ベルクソンが映

像によって提示されると考えた断片化された運動、つまり映像における運動の抽象イメージは、むしろ映画にあってはイメージの原点、イメージの零度として、映画独自の運動や生成を生み出す源泉となることができるだろうし、そうすることで、映画に独自の感情が私たちに示唆されるようになるだろう。とすれば、映画が藝術として、少なくともベルクソンの言う「催眠状態」への通路となるためには、宇宙や生命の持続との協働関係が必要不可欠である。ここに映画における音楽の意味が見えてくる。音楽は映画に独自の持続を創造させる触媒として、原点零度のイメージから独自の感情を湧出させる媒材として機能するのでなかろうか。最後にその見通しを提示して本稿を終えたいと思う。

#### 4. 結びにかえて——音楽と映画

ベルクソンが『試論』を上梓したとき、いまだ映画(シネマトグラフ)は存在せず、また、『創造的進化』を公にしたとき、まだ映画はサイレントであり、映像そのものには台詞も効果音もなく、音楽も映像に刻み込まれてはいなかった。けれども、映画には音楽が本質的に付随すると言ってよい。なるほどいわゆる映画音楽を伴わない映画があることはたしかであるが、それは映画にあっては映像が中心だということを示しているにすぎないのであって、音楽が映像に対して本質的な関係を取り結んでいないということではない。このことは、サイレント映画の上映にあっては、楽団や演奏家による生演奏であれ、自動演奏楽器などによるものであれ、何らかのかたちで音楽を映像に随伴させることが可能であるし、また現にそうしていたということにも現われている。つまり、映画は原理的に言っても映像と音楽による表現ジャンルなのである。したがって、やはりここでも音楽を、本来的に映像と関与するものとして扱い、その観点から、ベルクソンの音楽の捉え方や映像に対する態度が、映画を考えてゆくうえでどのような寄与をもたらし得るのかを考察すべきである。とすれば、彼自身が『試論』において持続のイメージを旋律に託していることからしても、映画にあっては音



楽が持続との関連を示すものになるはずである。しかも映像に付随する音楽、なかんずくいわゆるテーマ音楽は、どちらかと言えば和声を中心とした音楽というよりも、旋律や歌を前面に押し出した音楽であることが多い。このことから、映画における音楽が、映画を見る者の内的持続に働きかけることは十分に想像し得る。しかしながら、ここでひとつの問題が生じる。それは映画音楽にあって、いわゆるオープニングのタイトルバックやエンディングで示される楽曲は、それがポップ・スタイルのものであっても、最初から最後まで奏でられるのが通常であるが、しかし、映画本編では常に音楽が奏でられるわけではなく、また、当の楽曲もフェイドアウトしたり、モチーフ主体のものであったりと、曲の全体性を意識させるようなものが少ない、という点である。別の言葉を用いれば、映画音楽は断片的であるのがその通常のあり方なのであり、この点は、音楽のあり方としては特殊であると言ってよい。したがって、映写装置の非人称性に支えられた抽象的運動としての映像の進展に対して、音楽がいわば持続を浸透させるのは難しいということになる。

この点に関しては、ベルクソンが藝術は感情を受け手に対して示唆し、それを受け手の内面に刻印すると捉えている点が重要であろう。すなわち、たとえ断片的なものであったとしても、映像に付随する音楽が何らかの感情を受け手の内面に示唆あるいは刻印づけるならば、受け手はその内なる感情を逆に映像の進展に投げ返し、そこに重ね合わせることで、まさしく映像を内的に有機化してその展開に共感することができるようになる、と考えることができるのではなからうか。音楽によって可能になること、それは原点零度のイメージとしての映像を受け手の感情的共鳴で染め上げてゆき、映像の連なりを分節化し個別化することでそこに持続を浸透させ、それによってまさしく、映像の進展を有機化して一個の世界とすることであるように思われる。言葉を換えれば、映像の展開を、私たち観客がそこに自身の身体を潜り込ませ、そこに住まうあるいは住み着くことのできるような“映像世界”とすること、そして私たちがその住人となること、このことがとりわけ音楽を土台として実現されると言わねばならない。もっとも、そのような役

割を担うことができる音楽は、旋律というひとつにまとまった全体性を表象させる音の有機的連関に限定されはしないであろう。ドローンのように鳴り響き続ける音であっても、あるいは、パーカッションの打撃音のようなものでも構わないであろう。というのも、映画において中心となるのはやはり映像であり、映像に付随する音楽は、その映像を言うなれば再持続化させることにその主たる働きがあるからである。この観点に立てば、ひとつにまとまった全体性はまさしく映像の展開のレベルにおいて求められるべきであり、音楽はむしろ断片的であることによって、より正確に言えば、断片的であるからこそ、映像の全体性の確立に寄与する要素として十分に機能することができるようになる、と言わねばならない。音楽は映像の有機的全体を、映像世界を、確立させる触媒なのである。

ここで留意すべきなのは、映像が運動や生成に関して零度のイメージであるとするれば、それが提示する世界は私たちを取り巻く現実と位相を異にするという点である。たしかに、映画に限らず藝術作品と呼び得るものは、私たちが生きて生活しているこの世界に対峙するいまひとつの世界として、独自の論理を含意した美的世界として、私たちの日常を照らし出し、私たちにこの日常について考えを巡らせたり、あるいは、日ごろ見過ごされていたことや気づかれなかったことを浮かび上がらせる働きを持っている。その点で藝術活動——とりわけ近代の藝術活動——は、自律した作品世界を創造する活動と呼んでよく、実際、映画においてもこの創造性という契機は重要である。しかしながら、映画における映像世界はこの現実に対峙するというよりはむしろ、私たちの日常にフィードバックされることを前提とし、現実との太いパイプを最初から想定していると考えべきである。というのも、映画の取り扱う主題は、男女の恋愛、家族のあり方といったような人間関係つまりは社会性に関わるものがほとんどと言ってよいからであり（この点は小説も同じである）、なおかつ、映画はロケであれセット撮影であれ、この“現実”を何らかの基準点としているからである<sup>(9)</sup>。このように見たとき、むしろ映像世界は私たちの日常を揺さぶり、人々の足元を揺るがしてゆくような世界であると言ったほうがよい。私たちは映像世界を生きるけれども、その世界はこの現実との

関連において存在し、必ずこの日常へと人々は立ち戻ってくるがゆえに、私たちが錨をおろしている現実世界が、映像世界の生を通して、それまでとは違った相貌のもとに立ち現われてくることになる可能性を持つのである。このことは一種の異郷化 *dépaysement* を生きることであるように思われる。映画が私たちに示唆する感情、それは或る種の異郷化の感情と言えるのではなかろうか<sup>(10)</sup>。

映画はドゥルーズの言うように(*Cinéma*, I, II)、運動-イメージと時間-イメージであり、単なる視覚的イメージの世界ではない。カメラという機械の眼で対象を掬い取り、別の文脈へと置換する撮影という振舞いによって、映画は主客未分の根源的世界の直観、まさしく持続の直観を開示するものとなり得るであろう。私たちの日常は安定を求め、現在に充足しようとするが、持続は絶えざる力の更新であり、未来への飛躍、生成である。映画は音楽——および音——をその構成要素として内に含み込むことによって、また、まさに眼で見るものであるとともに耳で聞くものでもあることによって、すなわち、映画は音楽と共謀することによって、私たちが生きて生活しているこの世界を絶えず異郷的なものへとずらしてゆき、それによって、この日常において持続の力が湧出する場を穿つのではなかろうか<sup>(11)</sup>。映画における音楽はそのような力を私たちの内面に感情的な共鳴を伴って産み落とすように思われる。ベルクソンの持続の見解、そしてその映画の捉え方は、彼が思っていた以上にその射程は広くかつ深いと言ってよいのである。

## 註

- (1) 本論で使用したベルクソンのテキストは、*Œuvres*, Édition du centenaire, P.U.F., 41984 (1959) に所収のものである。テキストからの引用等の出典は、以下の略号を用いて本文中の( )内に頁数とともに記す(頁数は上記の版のものである)。

D.I. : *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889

M.M. : *Matière et mémoire*, 1896

E.C. : *L'Évolution créatrice*, 1907

M.R. : *Les Deux sources de la morale et de la religion*, 1932

P.M. : *La Pensée et le mouvant*, 1934

なお、訳はすべて拙訳であるが、訳出にあたっては、白水社より刊行されていた『ベルクソン全集』および同社から刊行中の『新訳 ベルクソン全集』(竹内信夫個人訳)の該当箇所を適宜参照した。なお、藝術に関するベルクソンのまとまった言説としては、周知のように、「喜劇的なもの」を主題とした『笑い』(1900年)があるが、彼は藝術活動全般の原理的考察という意味での美学あるいは藝術哲学の著作は遺していない。ちなみに、彼の「美学講義」が公にされているが、この講義録に関しては、瀧一郎「ベルクソン美学講義とその源泉 (I) (II)」(『大阪教育大学紀要 第1部門 人文研究』第42巻第2号、1994年、169-187頁/第43巻第2号、1995年、91-107頁)を参照されたい。

- (2) アリストテレスの時間論に関しては、拙論「アリストテレス『自然学』における時間の概念——「くより先・より後」に関する運動の数」としての時間に関する試論——(『京都精華大学紀要』第39号、2011年、239-257頁)を参照されたい。
- (3) ベルクソンの言う質的多数性 (*multiplicité qualitative*) は一見すると矛盾しているように思われるが、この多数性の意味するところは、本論で次に述べる旋律の場合に見られるような、有機的全体の分節された諸部分の多数性、というほどの意味に解することができる。旋律を構成している各音は互いに弁別されつつも密接に連関することによって、まさしく旋律という全体を形成しているのであり、その場合、旋律がいくつの音から成立しているのかといった数的多数性は問題ではない。旋律の構成音は弁別されつつも連携している点が重要なのである。なお、この点に関しては、永野拓也「ベルクソンの物質論と固体化——『意識の直接与件についての試論』、「三つの形而上学」、および『物質と記憶』における「質的多数性」の役割——」(『哲学・思想論叢』第13号、筑波大学哲学・思想学会、1995年、55-66頁)を参照。
- (4) ベルクソンは『思考と動くもの』「序論(第2部)問題の位置について」において、内的生命を捉え直すことは、自我の実体性 (*substantialité*) を自我の持続そのものとして思い描くことであって、それは「ひとつの旋律の不可分で破壊できない連続性 (*la continuité indivisible et indestructible d'une mélodie*)」であり、その旋律においては、「過去が未来に入り込み、分割されないひとつの全体 (*un tout indivisé*) を未来とともに形成する」としている(P.M. 1312)。また、「変化の知覚」でも同様のことを述べており、「単に私たちの内的生命の連続した旋律があるに過ぎない——この旋律は、私たちの意識的存在の始めから終りまで不可分なものとして続いており、また、続いてゆくであろう」(P.M. 1384)と記している。ちなみに『試論』では、或る地点から別の地点への移動としての運動について、それは精神的総合 (*une synthèse mentale*) であり、心的過程 (*un processus psychique*) であるとしたうえで、「したがって、ここには、いわば質的な総合があることを認めざるを得ない。つまり、継起

する私たちの諸感覚相互の漸進的な有機化、或る旋律のフレーズが有する統一性に似た統一性がある、ということである」(D.I. 74)と述べている。これらのことから推察されるように、彼は旋律と持続に対して、少なくとも不可分性や解体不可能性さらにはまとまりといった特性を認めていることが分かる。

(5) ベルクソンは『思考と動くもの』『形而上学入門』において、絶対的なものは直観においてしか与えられ得ないだろうが、その他のものはすべて分析の管轄であるとしうえて、次のように述べている。「私たちがここで直観と呼ぶのは、対象が持っている独特なもの、したがって表現できないものと一致しようとして対象の内部へと赴く共感のことである」(P.M. 1395)。この対象の内部、その根底にあるもの、それが持続であることは明確である。

(6) ガブリエル・マルセルは、“Bergsonisme et musique”, *La Revue musicale*, 6<sup>e</sup> année, numéro 5, 1925, pp.219-229 において、「音楽の或る種の哲学が具体的持続の理論の中に包蔵されている」と、ベルクソンに対して一定の評価を下しつつも、継起する旋律の諸音が聴き手をうっとりさせるといったベルクソンの旋律体験の捉え方は、旋律を夢見ることと同じなのであって、むしろ旋律体験は、ベルクソンの言うような旋律の流れに身を任せることではなく、「一種の自制(une sorte de maîtrise)」であると主張している。またベルクソンは、旋律体験のあり方と、旋律を線として思い描くような表象つまり空間化された旋律表象の間に厳格な区別を行なっているが、マルセルはこの「生きられる旋律(la mélodie vécue)」と「思い描かれる旋律(la mélodie figurée)」との間の弁別についても疑義を差し挟み、「非空間的形象(une figure non spatiale)」という概念を提起する。マルセルの言うその形象は、ベルクソンの言え、直観と知性を媒介するものと考えられ、持続において与えられる形象と位置づけることができる。実際、マルセルによれば、私たちの音楽経験においては、音から音へと進んでゆくにつれて「或る総体(un certain ensemble)」が構築され、「ひとつのかたち(une forme)」が築かれるが、このかたちは持続の中でしか与えられないとともに、かたちがそれに応じて明らかになってくる純粋に時間的な様相を、或る意味でかたち自身が超越する。マルセルの音楽哲学をここで詳述することはできないが、このような音楽の捉え方は、永遠との関係を問うものとなることが予想されるであろうし、とすれば、或る意味では「音楽の神秘(une mystique musicale)」と呼び得るものが考察の射程に入ってくることとなる。

ちなみに、ジゼール・ブルレはその著、*Le temps musical*, 2 tomes, P.U.F., 1949において(特に序論)、ベルクソンの考える旋律受容に、受け手の完全な受動状態を見て、そのような態度はかえって旋律を崩壊させる、と批判しているが——この点はマルセルの理解と基本的に同じである——、彼女の場合は、そもそもベルクソンの持続を無定形な流動と捉えているので、批判の前提にいきさか問題がある。

(7) ベルクソンは指摘していないが、音の継起を旋律へと仕立て上げる

のには、和声が大きく関与している。音の継起的関係である旋律は同時に、音の同時的關係である和声を要請する。たとえば、ハ長調Iの和音の構成音(D、ミ、ソ)を、ひとつずつ継起的に展開することによって、最も単純な旋律形成の素地が提供される。また、和声を背景とするがゆえに、旋律の進行にはトニカという暗黙の参照点が存在し、それによって始まりと終わりが旋律にもたらされることになる。和声は旋律という音の継起的関係を支えるいわば地なのである。

(8) 『創造的進化』における思考や知覚と映画的メカニズムの関わりについては、主として合田正人「ベルクソンの暗室——『創造的進化』第四章と映画——」(『文芸研究』第108号、明治大学文芸研究会、2009年、37-52頁)、および、岩城覚久「イメージ生成システムとしての映画——ベルクソンと知覚のシネマトグラフィックメカニズム——」(『映像学』第85号、日本映像学会、2010年、56-74頁)を参照。

(9) この点で映画は本質的に大衆ないし民衆との関わりが求められている表現ジャンルと言ってよく、いわゆる藝術性のみではなく、娯楽性とその重要な要素、本質的特徴のひとつとなる。

(10) 異郷化については、たとえば、私たちは故郷へ帰ったとき、自分がその住人であったという懐かしさとともに、或る種の疎外感を感じるものがままたまあるが、この座り心地の悪さとも呼び得るものがその特徴とすることができる。慣れ親しんだものとの違和感、馴染んでいないものの疎遠さ、そういった感触がdépaysmentには伴っている。本論で私たちが言う異郷化の感情も、そのような心持ちを指している(異郷化に関しては、ジャン＝リュック・ナンシー『イメージの奥底で』西山達也・大道寺玲訳、以文社、2006年を参照されたい)。

なお、ベルクソンの藝術の捉え方に従うならば、映画が独自の感情を示唆する際、そこには必ずリズムが伴っているはずであるが、本稿では映画のリズムに触れることができなかった。それについて基本的な点を指摘しておくならば、音楽を映像にあてがうことによって、大なり小なりアクセントが付与され、映像(あるいは物語)の展開が構造化されて、映画のリズムの一端が形成されることになるということができよう。

(11) このように考えることができるならば、ベルクソンが日常的知覚について語った平均的イメージは、或る意味では映像領域における原点零度のイメージに相当することになる。平均的イメージは、日常的生において抽象化の方向へと進むことによって浮上するイメージであるが、このイメージが具体化への道を進み得るならば、それは原点に立つイメージとなるだろう。平均的イメージをこのように源に位置するイメージと捉え直すことができるならば、日常世界における持続の直観への通路が開けるように思われる。映画による日常世界の異郷化は、日常的知覚や認識における平均的イメージつまりは事物の本質を抽象化の産物と考えるのではなく、生成の源泉とみなす可能性を示すもの、すなわち、本質の流動化を含蓄するものである。その点で映像世界はむしろ、私たちのこの日常世界あるいは現実を反転させると言っても過言ではないかもしれない。

