

ベルクソンと シネマトグラフィック・イメージ

岩 城 覚 久

アンリ・ベルクソンと映画はどのような関係をもっていたのだろうか。映画はベルクソンの思想をどのように反映し、ベルクソンの思想にどのような影響を与えたのだろうか。私はここでそうした映画とベルクソンの関係をめぐる問題に取り組みたい。もっとも、こうした問題は、あまりに自明なものに見えるかもしれない。1980年代のジル・ドゥルーズの『シネマ』の出版以降、ベルクソンが映画に対して批判的な見解を示していたこと、それにもかかわらずドゥルーズが、ベルクソンの哲学を通じて映画を積極的に論じたこと、こうしたことがさまざまな論者によって繰り返し語られてきたからだ。

しかしながら、ミシェル・ジョルジュ＝ミシェルによるインタビュー記事「アンリ・ベルクソン、映画について語る」や回想録には、「瞬間写真」に対して距離をとりながらも、映写される映画については肯定的に語る（ようにも見える）ベルクソンの意外な一面を見ることができる。そこでベルクソンは「シネマトグラフは画家たちに、写真が誤りであったことを教えたのです」（Georges-Michel, 1914）と語り、「思考とはその出現とともに創造され、記憶と呼ばれる貯蔵庫に巻き取られるフィルムの継起です。観念とは、不動の思考、思考における点であり、『フィルムにおける写真〔cliché〕』です」（Georges-Michel, 1926: 14）と語っている。

とはいえ、私はここでこうした資料を通じて、ベルクソンの映画に対する理解を擁護したいわけではない。そうではなく「映画の批判者ベルクソン」といった定型句の機械的な反復や、ドゥルーズの言う「運動＝イメージ」や「時間

＝イメージ」の映画にベルクソンが遭遇したか否かといった問いの立て方に疑問を投げかけ、ベルクソンと映画という主題に対して、少し異なる角度からアプローチするための手がかりを提示することを試みたいのである。

以下、第1節では、『シネマ』と「ポストベルクソンの映画論」の系譜を簡単に確認し、第2節ではベルクソンの言う「シネマトグラフ」とエティエンヌ＝ジュール・マレイの「クロノフォトグラフィ」とのかかわりを、第3節ではベルクソンと「映画」とのかかわりを検討する。最後に第4節では、ベルクソンの知覚論に着目し、映写される「映画」がその思想に与えたかもしれない影響を示唆したい。

1. シネマトグラフとシネマ

ベルクソンがその著作のなかで「シネマトグラフ」という用語を用いる際には、多くの場合、運動と時間に関するふたつの錯覚のうちのいずれかが念頭に置かれている。第1のものは、映画カメラのように運動を分割して固定し、映写機のようにそれを再構成することができると思える錯覚であり、第2のものは、映画フィルム上に並置された諸イメージのように、過去、現在、未来という時間があらかじめ与えられていると思える錯覚である。ベルクソンにとっては、運動は分割されえないもの（分割されれば質を変えるもの）であり、時間は「予見不能な無」へと開かれたものだった。シネマトグラフに関連づけられたベルクソンのこうした論考は、近代における運動と時間の数量化に対する「哲学的不安」（Doane, 2002: 9）を表明している、「スペンサーと19世紀後半の実証主義に対する反動の一部として理解されるべきである」（Douglass, 1999: 211）とも論じられてきた。

このように、映画を批判的に扱ったようにも見えるベルクソンの哲学を通じて、映画を積極的に論じるドゥルーズの『シネマ』の登場は、とりわけ哲学を中心とした研究領域では驚きをもって迎えられた。以下は『シネマ1 運動＝イメージ』（1983）に関して書かれた明快な書評の一部である。

最近まで哲学は、映画にまったくといっていいほど関心を示してこなかった。今日、哲学的な思潮そのものが、この無関心を装う伝統と決別する。ジル・ドゥルーズの著作は、それについての重要な証言のひとつとなる。とはいえ冒頭から大きな驚きがある。このような哲学の新たな領域の探求は、ベルクソンの主題にしたがい進められる。だがベルクソン自身は映画のうちに、不動の切断面によって運動を再構成しようとする錯覚しか見出さなかった。ドゥルーズはこうしたベルクソンの映画の新しさに対する無理解を問題なく容認する。なぜならベルクソン以上のベルクソニアンとしてドゥルーズは、ベルクソンが運動と同一視するイメージ〔という概念〕が、まさにこうした新しさそのものを含んでいると見なしているからである (Barjonet, 1985 : 2)

こうした説明は、その後もさまざまな論者によって繰り返されることになる。しかし今日的な観点からすれば、ここにある種の断絶を見て取ることもできるだろう。ベルクソンの哲学と映画とのあいだに親近性があるか否かという問題は、映画批評のなかでは古くから議論されてきたからである。たとえばすでに 1917 年から 18 年にかけて、エミール・ヴュイエルモーズ、ポール・スーデー、マルセル・レルビエらのあいだで興味深い議論が交わされている。簡単に見ておこう。

映画を「第 5 芸術」と見なそうとするヴュイエルモーズは、「無意識的に、とはいえ間違いなく『物質と記憶』の著者はそこで映画に対する完璧な弁護を示している」(Vuillermoz, 1917 : 221) と論じ、実際にはベルクソンの『笑い』の芸術論を引用しつつ、その論拠を示そうとする。ベルクソンにとっては、自然と人間、人間と人間の意識のあいだに介在するヴェールを取り除き、実在を直接的に提示するのが芸術の役割であったが⁽¹⁾、ヴュイエルモーズは、映画カメラの対物レンズにはそうした能力があり、映画はもっとも力強い「造形芸術」になりうると主張する。それに対してスーデーは、ベルクソンの言う

(1) ベルクソンの芸術論については、以下を参照のこと。篠原, 1992 : 35-.

実在は「深い実在」であり、ベルクソンにとっては「芸術の役割は普通の人間が漠然と見るだけであり、写真や映画のようなメカニズムが再現するにすぎない仮象の下にある深い実在を掘り起こすことにある」と反論し、次のように結論する。「ヴェイエルモーズは、映画が芸術であるのみならず、ベルクソニズムの芸術であることすら望んでいる。ところで『創造的進化』第4章で、ベルクソンは、『概念的思考のメカニズム』をシネマトグラフのメカニズムになぞらえている。そしてわずかでもベルクソンを読んだことのある読者なら周知のように、『概念的思考』という言葉には軽蔑の意味が込められている。(略)何らかの概念的なものと映画を同一視しているのだから、ベルクソンは、映画をそれほど重視していないはずである」(Souday, 1917: 233)。さらにレルビエは、たとえば記憶を印刷術になぞらえることを疑問視する心理学者が「印刷術」そのものを批判していることにはならないのと同様に、『創造的進化』においても「映画」そのものが批判されているわけではないと指摘し、「〈運動性〉と混じりあうことへの渴望」などによって要約されるベルクソニズムは、まさしく映画とのあいだに親近性があり、その点に限ればヴェイエルモーズの主張は正しいと論じる——ただしレルビエはこの時点で映画を「芸術 [Arts]」とは見なししていない (L'Herbier, 1918)。

またドゥルーズ自身が講義では「ベルクソンの学生だった」エリー・フォールを「映画をもっとも真摯に思考した人物のひとり」と評価し、ジャン・エプスタンの「あらゆるテキストがベルクソニズムである」と語ったようであり (Deleuze, 1981), 『シネマ』でたびたび引用されるジャン・ミトリやアンドレ・バザンらの戦後の映画理論のテキストにもベルクソンの影響を容易に見取ることができるだろう。さらにドゥルーズが所属したパリ第八大学では『シネマ』の公刊以前、70年代末に「思考のシネマトグラフのメカニズム」をめぐるセミナーが開催され (Fihman, 1997: 66), ベルクソンと映画を主題とする諸論考が発表されている (Fihman, 1979; Eizykman, 1979)。したがって、ドゥルーズにとっては、ベルクソンの哲学と映画との接近は、従来語られてきたよりも自然なものであったのかもしれない。

いずれにしても、ある種の「ドゥルーズ効果」(Méchoulan and Bernier, 2004: 10)のもとで、ベルクソンの(視覚)イメージ論に着目する研究が活性化していくのは確かであり、ベルクソンの哲学と映画理論との関係も遡及的に再検討されていくことになる(cf. Seknadje-Askénadje, 1998)。もっとも私はベルクソンの思想のなかで、たとえばベンヤミンの場合がそうであったと言われるほどに、映画が重要な位置を占めていたとは思わない。しかし近年のこうした研究状況を念頭に置くなら、次のような素朴な問いを提起し、検討することには一定の意義があるだろう。つまりこれまで概観してきたような「〈ポストベルクソンの映画論は、ベルクソンの映画論ではない〉」(Chateau, 2004: 59)ことを前提とするなら、ベルクソン自身は映画とどのようなかわりをもっていたのだろうかという問いである。

2. シネマトグラフとクロノフォトグラフィ

ベルクソンは「シネマトグラフ」という術語を用いる際、具体的にはどのような対象を念頭に置いていたのだろうか。ドゥルーズは「ベルクソンの批判が向けられているのは映画の初期の状態に対してである」(Deleuze, 1983: 40/47⁽²⁾)と論じ、シャトウは「ベルクソンの映画経験はかなり早い時期で止まっているように見える」(Chateau, 2004: 59)と書いている。またそれは「見せ物市での娯楽」であったと言われることもある。

他方で、これまで数々の論者によって指摘されてきたのは、ベルクソンと連続写真のかかわりである。なかでもとりわけ詳細に議論を展開しているのはジョルジュ・ディディ=ユベルマンである。ヴァールブルクやベンヤミンなどを参照し、美術史におけるイメージと時間との特殊なかかわりについて考察してきたディディ=ユベルマンは、2003年にカナダで開催されたシンポジウムを皮切りにベルクソンの哲学に接近する。その過程で彼は、ドゥルーズの『シネ

(2) 以下、原書、邦訳の双方を参照する場合は、ページ数を(原書/邦訳)の順に記した。語彙を統一するため、訳を一部断りなく変更した箇所がある。

マ』を念頭に置きながら、ベルクソンの言う「シネマトグラフ」の実質的なモデルは映画というよりは、むしろ生理学者エティエンヌ=ジュール・マレイの「クロノフォトグラフィ」であるという仮説を提示する。

マレイはベルクソンのテキストを引用していない。またベルクソンもマレイのテキストを引用していない。しかし彼らは1900年から1904年にかけてコレージュ・ド・フランスでの同僚であり、1901年にはテレパシーなどの超心理学的な現象を科学的に解明することを目的とした同じ研究グループのメンバーになっている(M: 509-510)。したがって、二人が顔見知りであったことは疑いをえない。ディディ=ユベルマンは、ベルクソンのテキストはマレイへの寓意で溢れ、『思想と動くもの』は『運動』(Marey, 2002)への、『創造的進化』は『動物機械』(Marey, 1873)への、『物質と記憶』は『グラフ法』(Marey, 1878)への応答であるかのような印象を与えろと言う。まずはその議論をたどっておこう。

マレイにとってもベルクソンにとっても「運動」は思考の主要なモチーフであったが、マレイの「実験科学」が「運動を運動体の諸々の位置と軌跡に還元すること、時間をそうした運動の純粹かつ単純な『数』、つまり運動の尺度と見なすこと、生命を機械的現象の集合に還元すること」(Didi-Huberman, 2004 b: 213)を要請するのに対して、ベルクソンはその最初の主著『意識に直接与えられているものについての試論』(1889)からすでに「運動」は不可分であり「持続」は計測不能であることを強調している。

『物質と記憶』で言及される「ひとりの走者の相次ぐ無数の姿勢」(MM: 343/233)も「哲学者と生理学者の共通の題材」であっただろう(Didi-Huberman, 2004 a: 26)。しかしベルクソンが「行程」を「軌跡」に、「進展」を「事物」に置き換える「精神の技巧」を告発するのに対して、マレイは、クロノフォトグラフィによって走者のとる諸々の正確な「姿勢」を示し、むしろ「感覚の錯覚」を修正しようとする(Didi-Huberman, 2004 b: 219-220)。たとえばベルクソンは「〈動いているのは運動体であって、それに関係づけられる諸々の軸や点ではない〉」(MM: 330/217)と論じるが、それはマレイの一連のクロ

ノフォトグラフィが並置する棒線では運動を表現しえないことを示唆するかのようである。またベルクソンの言う「イメージを浮き出させる黒いスクリーン」(MM: 188/44)は、マレイが実験室で開発した「写真の手法」を示唆している (cf. Bull, 1928: 7-8)⁽³⁾。

『笑い』の出版された1900年には、すでにリュミエール兄弟やジョルジュ・メリエスのさまざまな喜劇的な映画が公開されていたにもかかわらずベルクソンがそれらに言及していないことが指摘され、ベルクソンが「笑い」の分析の出発点に据える「〈生きたものの上に張り付けられた機械的なもの〉」(R: 405/39)は、マレイの実験を想起させると言われる。ディディ=ユベルマンによれば「被験者の背中に棒を背負わせて、その生きた運動をたんなる棒の揺れに還元してしまうことで、マレイは、文字通り『生きたものの上に機械的なものを張り付ける』。マレイが撮影した一連のクロノフォトグラフィは、その抽象的なヴァージョンでは〈誤り〉であり、そのもっとヴォードヴィル的なヴァージョンでは〈笑い〉を誘う」(Didi-Huberman, 2004 b: 228)。たしかに私たちは、マレイのクロノフォトグラフィだけでなく、装置を担いだ被験者の挿図 (cf. Marey, 1873: 131, fig. 27) などを見て、思わず「滑稽」だと感じ、これはまさに「生きたものの上に張り付けられた機械的なもの」ではないかと考えたくもなる⁽⁴⁾。

『創造的進化』でベルクソンは「〈形態は、移行を撮影した瞬間写真〔instantané〕でしかない〉」(EC: 750/342)と論じるが、ここで言われる「瞬間写真」とは、ディディ=ユベルマンによれば、当時できて間もない写真の発明、つまりマレイが自らの実験に最大限に利用する超短時間露光の臭化銀ゼラチン乾板法を示している (Didi-Huberman, 2004 a: 28; cf. Marey, 2002: 133/75)。またベルクソンは、古代科学は「特権の瞬間」によって、近代科学は「任意の瞬間」によって運動を分割して再構成することを比較しているが、「任

(3) フィマンは「黒いスクリーン」とリップマン式天然色写真との関係を指摘している。Fihman, 1997: 70.

(4) 以下も参照のこと。松浦, 2001: 38-.

意の瞬間」の方は、まさしく「マレイのカメラの間欠的なシャッターの開閉によって固定される」(Didi-Huberman, 2004 b : 225)⁽⁵⁾。

総じてディディ=ユベルマンは次のように書いている。「ベルクソンの言う『シネマトグラフィ』は、1928年にまさしく『シネマトグラフィ』というタイトルの自著のなかで、リュシアン・ビュルが与えた次のような厳密な意味で理解される必要がある。すなわち、シネマトグラフィとは、運動の分析的解体にもとづき、その理論的総合をめざす視覚認識のための実験器具のことである。リュシアン・ビュルは、エティエンヌ=ジュール・マレイの最後のアシスタントだった(略)したがって、ベルクソンが『シネマトグラフィ』という言葉で言おうとしたものは、クロノフォトグラフィおよびマレイその人の側に位置づけられなければならない」(Didi-Huberman, 2004 a : 24)。

ここではそのほんの一部を取り上げたにすぎないが、『物質と記憶』や『創造的進化』の読者なら誰もが一度は思い描くであろう仮説を、美術史家ならではの鮮やかな手さばきで具体的に検証し、さらには『笑い』にまでマレイへの寓意を読み込んでいくディディ=ユベルマンの議論は、説得力に富み、魅力的なものである。しかし他方でこうした議論は、その魅力ゆえに、ベルクソンと「シネマトグラフ」に関する私たちの理解を一定の方向に還元してしまうかもしれない。ここではその論考の意義を十分に踏まえうえて、そこからこぼれ落ちるであろう、ベルクソンと映写される映画とのかかわりにも焦点を合わせよう。

ビュルは高速度撮影を発展させたことで有名な人物であり、その著作『シネマトグラフィ』(Bull, 1928)は映写される「映画」にほとんどの頁が割かれている。また「クロノフォトグラフィ」という言葉は連続写真だけでなく、それを総合する映画装置をも指し示し(Bull, 1928 : 163-)、もともとリュミエール兄弟の「シネマトグラフ」は「クロノフォトグラフィ」の一種と見なされていた(Tortajada, 2008 : 98)。ベルクソンはそうした映写される「映画」には関心をもたなかったのだろうか。たとえば1922年の「緒論」には次のよ

(5) この点については、ドゥルーズも講義も参照のこと。Deleuze, 1981.

うな記述がある。「映画フィルムはそれが展開するものをまったく変更することなしに、10倍、100倍、1000倍の速度で展開されうる。仮にフィルムが無限に速くなって、展開が（この場合、映写機から外されて）瞬間的なものになったとしても、展開されるのはやはりその同じイメージである」（PM：1259-1260/18）。

ディディ=ユベルマンもこの一節に言及している。だが彼はベルクソンの言う「シネマトグラフ」を連続写真の側に引き寄せようと、次のように断じてしまう。ここでのベルクソンの意見は「不条理〔absurde〕」であり、「このように、ベルクソンが特異な感覚経験としての映画に対していささか注意を欠いていることは、（略）彼にとっての問題は別のところにあったということを示している」（Didi-Huberman, 2004 a：28）。

しかしながら、こうしたディディ=ユベルマンの見解は、やはり性急にすぎるのではないだろうか。まずはベルクソン自身のテキストを通じて反論しておこう。ベルクソンは、先のテキストのわずかに数頁後に次のように書いている。「フィルムには完全に計算可能な体系の継起する諸状態が描かれており、〈理論上は〉、何ひとつ変更することなく、任意の速度で展開されうるだろう。だが〈事実上は〉、展開の速度は一定である。その理由は、フィルムの速度が私たちの内的生命の一定の持続に対応しているからである。フィルムの速度は、内的生命の持続に対応しているのであって、他のものに対応しているのではない。それゆえ展開するフィルムが持続する意識、フィルムの運動を統制する意識に結びついているということは、まず確かなことである」（強調引用者、PM：1262/21）。

砂糖が水に溶けるのを待つ私たちの意識の持続やそれに対応するであろう宇宙の持続を、任意に進めたり、遅らせたりすることはできない。そのように繰り返して主張するベルクソンにとっては、映画の映写速度が「理論上」は自由に変更可能であるはずにもかかわらず、「事実上」は一定であるということ、その速度が、私たち自身の「持続する意識」に対応していること（対応せざるをえないこと）は、至極当然のことであつたにちがいない——つまりディディ=

ユベルマンは、ベルクソンの言う「理論上」の問題のみを取り上げている。

また映写速度に関するベルクソンのこうした関心は、「不条理」であるというよりも、当時の映画の状況を反映したものであると考えることもできるだろう。たとえば「緒論」の発表された 1920 年代、フェルナン・レジェが『バレエ・メカニック』の構想にあたって、次のようなメモを残している。「ひとつのオブジェを毎秒 6 コマのリズムで 30 秒間、毎秒 3 コマのリズムで 20 秒間、毎秒 10 コマのリズムで 30 秒間映写する」(Léger, 1924 : 2337)。レジェの構想が実現したかどうかは定かではないが、たしかに当時、こうした構想を可能にする土壤があった。手動で上映されるサイレント期の映画の映写速度は今日思われているほど一定（毎秒 16 コマ）であったわけではなく、制作者の意図、映写技師の意図、興行主の意図といった諸ベクトルのせめぎ合いのなかで変化していたからである。「理想的な」映写はむしろ「一定の速度であってはならない」と言われることさえあった。一例だけあげておこう。「映写技師は、もしも本当の映写技師であれば、音楽家が楽曲を『演奏 [render]』するのとまったく同様に、映画作品を『演奏』するのです。(略)シーンをよく見て、多様な映写速度でそのシーンのなかにあるもの全てを引き出しなさい。予め定められたどのような規則も押し付けることはできません。速度の問題に対して頭を使うことだけが、適切に映画作品を表現することを可能にします。私はしばしば 1000 フィートのフィルムを上映する際に、6 回ほど速度を変更してきました」(Card, 1979 : 145)。もちろんビュルも言及しているように、「科学映画」にとっても、撮影速度のみならず、適切な映写速度を選択することは重要な問題であっただろう (Bull, 1928 : 75-76)⁽⁶⁾。

たしかにベルクソンがこうした環境のなかで映画を見たという確実な証拠はない。しかし少なくとも彼は次節で詳しく見る 1914 年のインタビューでは次のように語っている。「私はスクリーン上で展開されるイメージが、現実の生よりも速いということを知っています。これはシネマトグラフの原理に密接に

(6) フランスを中心とした手回し映写、電動映写の変遷については以下も参照のこと。サドゥール、1995, 19-。

結びついているものです。しかし私たちは、想像力によって容易にその運動を遅くすることができるのです」(Georges-Michel, 1914)。こうした記事からも、ベルクソンがどのような対象を見たのであれ、フィルムの展開速度の問題にきわめて敏感であったということを窺い知ることができるだろう。それは、一定速度で映画を見ることに慣れ親しんだディディ＝ユベルマンや私たちが見過ごしてしまうであろう問題だが、持続の哲学者ベルクソンにとってはきわめて興味深い問題であったにちがいない。『物質と記憶』(MM: 340-/229-)や『創造的進化』(EC: 749-/340-)において、ある種の実験映画のように『私たちの持続』に勝る持続、あるいは劣る持続、種種多様な『持続』(Deleuze, 1997: 291/275)をめぐる「コスモロジー」を展開しているベルクソンは、すでに1901年の講演「夢」のなかで、「目の回るような速さ」で展開される夢の光景を「回転を調整されない映画フィルムのイメージ」(ES: 895/130)になぞらえているのである。

3. シネマトグラフと映画

それでは1914年のジョルジュ＝ミシエルのインタビュー「アンリ・ベルクソン、映画について語る」(Georges-Michel, 1914)などを参照しながら、ベルクソンと映画とのかかわりを検討していこう。ベルクソンが「映画」の「内容」について語る記述をその著作のうちに見出すのは困難である。インタビューのなかでも彼は「私はシネマトグラフの『場面 [scènes]』をまだ見ていません」と語っている。もちろんこの記事が発表された1914年には、さまざまなジャンルの映画作品が数多く公開されていた。

とはいえそこでベルクソンは、まだ見ぬシネマトグラフの可能性については、当時の言説の諸ジャンルを網羅するかのように語っている。言及されているのは「マイムの技術」, 「歴史の記録」, 「同時代の出来事の記録」である。この時期のフランスでは、演劇と映画のあいだの優劣、両者の差異と同一性が論じられ、「次世代のために出来事を保存しうる歴史的資料としての映画」とい

う考え方も盛んに議論されていた (Abel, 1988: 11, 18-)。ベルクソン自身は次のように語っている。「私はシネマトグラフの『場面』をまだ見ていません。けれども対物レンズの前で演技をする俳優がマイムの技術に磨きをかけ、演劇がそこから恩恵を受けるであろうことは、疑う余地がありません。マイムは演劇とのかかわりのなかで、重要な技術だからです。// またシネマトグラフは、もしもフィルムがまったく劣化しないのであれば、私たちの子孫にとってのこの上なく貴重な資料になるでしょう。(略) もしも、クレオパトラとまでは言わないにしてもナポレオンをスクリーン上で見る事ができれば、どれほど喜ばしいことでしょうか。そのことの一部はすでに、人ごみを避けて、危険もなく、椅子に座りながら、同時代の出来事を目撃することができるというかたちで実現されているのです」 (Georges-Michel, 1914)。

他方でベルクソンは、同記事のなかで「私は何年も前にシネマトグラフに行きました。私はその発端を見たのです [Je l'ai vu à ses origines]」と語っている。ベルクソンがかなり早い時期に見たシネマトグラフとは、どのようなものだったのだろうか。1895年12月28日のリュミエール兄弟によるグラン・カフェでの最初の有料公開上映会以来、映画はしばらくのあいだ今日とは異なる仕方では上映され、受容されていたとされる。当時は、多くの場合に「映画」は単独の作品としてではなく、他の装置や見せ物とともに実演されていた (サドゥール, 1994: 16-)。さらには、映画を見た最初期の観衆は、人物や対象の「動き」よりも、風・土煙・水といった「細部」の「動き」に熱狂したという見解も提示されている (cf. ヴォーン, 2003; 長谷, 2010)。しかしながら、ベルクソンが「シネマトグラフ」について言及する際、念頭に置かれているのはつねに相対的に安定した形をもつ〈対象の運動〉であり、偶発的な自然現象の運動ではない。したがって少なくともベルクソン自身は、こうした「細部」に熱狂した観衆のひとりではなかったのだろう。

リチャード・アベルは『創造的進化』が発表された1907年からインタビューが発表された1914年にかけてのフランスにおける映画をめぐる言説を、「科学と産業」、「教育と倫理」、「大衆のスペクタクル・娯楽」、「芸術としての

映画」という四タイプに腑分けしている。そこで彼はベルクソンのインタビューにも言及し、それを「教育と倫理」のカテゴリーに振り分けている。ベルクソンは「私のコレージュ・ド・フランスの同僚、フランソワ＝フランク氏はシネマトグラフを用いた瞬間写真のおかげで、学生たちに細胞分裂の諸々の位相を見せることができました」(Georges-Michel, 1914)と語っているからである。アベルはこの記事に言及する際、「フランク教授(コレージュ・ド・フランスでのベルクソンの同僚)」(Abel, 1988: 11)と説明しているが、おそらくそれはマレイの後継者であり、マレイの没後にその業績に関する講義をコレージュ・ド・フランスで行ってもいる生理学者「シャルル・A・フランソワ＝フランク」のことだろう(François-Franck, 1905)。そうであれば、ここでもベルクソンが具体的に言及するシネマトグラフは、初期映画研究の主な研究対象となる「大衆のスペクタクル・娯楽」でも、その後ドミナントとなる「芸術としての映画」でもなかったことになる。

それではやはり、ベルクソンが見たというシネマトグラフは、映画というよりも、連続写真の側に位置づけられるべきなのだろうか。しかし同記事のなかでベルクソンは、「瞬間写真」と「シネマトグラフ」を明確に区別しているのである。

シネマトグラフは画家たちを正しい道に連れ戻すことができたのです。瞬間写真の発明によって、絵画のうちにどれほどの革命が生じたかをご存知でしょう。瞬間写真が発明された際に芸術家たちは、たとえば走っている馬の姿勢を知り、それ以前に描いた馬の走行が、不正確であったということを知りました。彼らはそれを修正しました。そのために次のようなことが起きます。瞬間写真によって撮影された諸々の姿勢に着想を得て、芸術家たちは、ほとんどの場合に生命を欠いた、凝り固まった図像のみを生み出すようになったのです。確かにそこでは、数学的な正確さは優ります。しかしながら、真実の印象が失われてしまったのです。シネマトグラフは、画家たちに、写真が誤りであったことを教えたのです。個人的な印

象にもとづき運動を再生することで芸術家は、生命の、したがって運動の幻影〔*illusion*〕を与える数多くの継起的な姿勢を唯一のものの中に再構成〔*recomposer*〕して溶解させてきました。このような諸々の姿勢を、彼らはスクリーン上に再発見したのです。／＼このようにしてロダン氏は、何ページかの感嘆すべき箇所、彼がいかにして彫刻に命を与えているかを説明しています。いわばロダン氏は、運動の諸々の位相を、彼が塑像する人体のさまざまな部位に溶け合わせることによって彫刻に命を与えているのです（Georges-Michel, 1914）

ここでバルクソンは、諸事物を固定する「瞬間写真」を批判する一方で、瞬間写真に運動を注入する「シネマトグラフ」を高く評価しているかのように見える。もっともジェリコーの絵画のヴィジョンと瞬間写真のヴィジョンを対比させるこうした語り方は、ロダン、九鬼周造、メルロ＝ポンティらによって繰り返される、今やお馴染みの語り方である（cf. 谷川, 1998: 172-）⁽⁷⁾。だがバルクソンは、映写される映画が「画家たちに正しい認識を与え」、ジェリコーのヴィジョンが正当であることを認識させると語っている。またそれと同時にジェリコーのような芸術家のヴィジョンは運動の「再構成」であると言われていることに留意しておこう。

『創造的進化』では、馬のギャロップに関して次のように論じられていた。

〔古代科学と近代科学という〕二つの科学のあいだの関係は、ある運動の諸相を目で捉えるのと、それらを瞬間写真ではるかに完全に記録するのと

(7) 本稿では触れることができなかったが、ディディ＝ユベルマンの議論の醍醐味は、クロノフォトグラフィを批判していたようにも見えるバルクソンの哲学を通じて、芸術（ロダン）対科学（マレイ）という二項対立に疑問を投げかけ、従来見落とされてきたイメージとしてのクロノフォトグラフィの特性を明らかにする点にある。なお、19世紀末には、「科学」の内部でも、不動を介して運動を再構成しようという考え方に疑問が投げかけられていた。以下を参照のこと。Canales, 2006.

の関係である。いずれの場合にも、それは同じシネマトグラフ的メカニズムであるが、第二の場合には、第一の場合に見られないほどの精密さに達している。馬のギャロップについて、私たちの目は、とりわけ特徴的、本質的、あるいは図式的な姿勢を知覚する。それはある時期を通じて光輝いており、したがってギャロップの一期間を満たすように思われる形態である。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。けれども、瞬間写真は、いかなる瞬間をも孤立させる。それはすべての瞬間を同列に置く。そういうわけで、馬のギャロップは、瞬間写真にとっては、いくらでも多くの継起的姿勢に分散するが、特権的な瞬間に輝き一時期を通じて光を放つような唯一の姿勢に凝集することはない（EC： 776/374-375）

『創造的進化』で問題となっていたのは、「古代科学」と「近代科学」との差異であり、「私たちの目」と「瞬間写真」との差異である。ベルクソンによれば双方が運動を断続的に固定する。したがってそのいずれもが「真の運動」を捉えることはできず、その意味では両者のあいだに「本性上の差異」はない。ただし前者は運動を「特権的瞬间」に、後者は「任意の瞬間」に固定するという点で、そこには軽視することのできない「程度上の差異」がある。ここまではインタビューとのあいだにニュアンスの差はあるが、論理的な矛盾はない。インタビューにおいても、ジュリコーのような芸術家のヴィジョンは、運動の「再構成」であると語られているからだ。では、近代的な「任意の諸瞬間」からなる連続写真（映画フィルム）が映写されるとき、何が生じるのか。『創造的進化』には、それに対する答えは明確には記されていない⁽⁸⁾。しかしインタビューのなかでベルクソンは、「特権的瞬间」がスクリーン上に「再発見」されるという旨を語っているのである。たしかにベルクソンの見たシネマトグラフは、マレイやエドワード・マイブリッジが生み出したイメージに関連づけ

(8) 『創造的進化』では、映画の運動は「装置のなかにある」ことが指摘される。EC 753/345.

られるべきかもしれない⁽⁹⁾。それでもインタビューに見て取ることができるのは、これまであまり論じられることのなかったベルクソンと〈映写されるイメージ〉との関係である⁽¹⁰⁾。

4. アンリ・ベルクソン、映画に出会う

『創造的進化』第4章の「思考のシネマトグラフィック的メカニズムと機械論的錯覚」というタイトルに付けられた註に、ベルクソンは次のように記している。「この章のなかで、諸体系の歴史、とくにギリシア哲学を扱っている部分は、私たちが1900年から1904年まで、コレージュ・ド・フランスの講義で、ことに『時間の観念の歴史』（1902年から1903年まで）の講義で、長く展開させてきた見解のきわめて手短な要約でしかない。私たちはそこで概念的思考のメカニズムを〈シネマトグラフ〉のメカニズムになぞらえた」（EC: 725, note 1/307）⁽¹¹⁾。

こうした記述に基づき、ベルクソンが最初にシネマトグラフに着目したのは1902年前後であると言われることが多い。だが1907年に書かれた手紙を参照するなら、ベルクソンは最初の主著『試論』（1889）からすでに同様の見解を手にしていたことになる（cf. Chateau, 2004: 59）。『『意識に直接与えられているものについての試論』で、私は、知性というものが必然性に時間のなかに諸瞬間を、生成のなかに諸状態を、運動のなかに諸位置のみを見て、諸々の不動性を相互に結びつけながら人為的に運動性を再構成することを強調しました。当時私はこうした手法をシネマトグラフとは名づけませんでした。という

(9) 以下も参照のこと。M: 687. なお、マイブリッジが馬のギャロップなどを映写する「ゾエプラキスコープ」をはじめてヨーロッパで実演したのは、1881年のことであり、マレイの実験室でのことである。マイブリッジの馬のイメージが映写された際のひとびとの反応については、以下を参照のこと。中島, 1994.

(10) ロダン、九鬼、メルロ＝ポンティも、馬の疾走の連続写真が映写される際に何が生じるのかという問いには答えていない。

(11) Cf. M: 512-517, 572-573; Bergson, 2002.

のも、シネマトグラフはまだ発明されてなかったからです。それがどのようなものであれ、どのように名づけられようとも、私たちの知性に内在するこのメカニズムは、実在から〈具体的持続〉を消し去り、数学的時間だけを数え上げ、たとえ不可分で不可逆的な生成があろうとも、諸部分の配置、破壊、再配置しか見ようしない傾向の真の原因であるように思えます」(M: 734)。

リュミエール兄弟が特許に「シネマトグラフ」という名称を記すのは1895年3月のことだが、この手紙の内容を信頼するなら、ベルクソンが後に「シネマトグラフ」という術語で指し示す理論的構想は、それ以前から準備されていたことになる。そうであれば、ベルクソンにとって「シネマトグラフ」という言葉は、もともと手にしていた自身の構想を簡潔に言い表すための便利な比喻でしかなかったのだろうか。映画との実際の出会いが、ベルクソンの思想に多少なりとも影響を与えることはなかったのだろうか。

『創造的進化』第4章の知覚論に関して、ドゥルーズは、ベルクソンのテキストを引用しながら、次のように書いている。『[ベルクソンにとって] 映画が運動を捉え損なうのは、自然的知覚と同じ仕方によることであり、同じ論拠によることである。『私たちは、過ぎ行く実在について、いくつかの準瞬間的な眺めを手に入れる(略)知覚、知解、言語は一般にそのように進む』(EC: 753/349)』(Deleuze, 1983: 85/104)。つまりベルクソンにとっては、程度の差こそあれ、知覚と映画の双方が、不動を介して「偽の運動」を再構成するメカニズムである、ということである。

だがこの点で、ベルクソンのテキストには揺らぎがあるようにも見える。たしかに1907年の『創造的進化』第4章では、知性、言語だけでなく、〈知覚〉もまた不動を介して運動を再構成する傾向にあると論じられる。しかしながら、たとえばマーティン・ジェイも指摘するように『『思想と動くもの』』といった『『創造的進化』』以降の著作においても、ベルクソンは聴取されるメロディーを非空間的な知覚の例として援用する。それは決して、映画になぞらえることのできるものではない。『ベルクソンにとって』映画的事であることを免れない唯一の感覚は、視覚である」(Jay, 1994: 199)。

それでは「視覚」についてはどうだろうか。1896年の『物質と記憶』では、次のように論じられる箇所がある。「しかしながら、あらゆる先入観を斥けるなら、私には選択権がないこと、私の視覚そのものもまた A から B への運動を不可分な全体として捉えていること、視覚が何かを分割するとすれば、それは通過されると仮定される線分であって、これを通過する運動ではないことにすぐに気づく（略）運動を知覚する感覚の所与と、それを再構成する精神の技巧とを混同してはならないだろう。感覚はそのまま放任されるなら、二つの現実的停止のあいだの現実的運動を堅固で不可分な全体として私たちに提示する」(MM: 324-325/211-212)。

少なくともここでベルクソンは、「精神」が運動を再構成しようとするのに対して、「視知覚」はそれを「不可分な全体」として捉えていると論じているように見える⁽¹²⁾。もちろん運動の実在性を示そうとするここでの文脈は考慮されるべきである。しかしたとえば1911年の講演「変化の知覚」では、類似の文脈のなかで「聴覚」が相変わらず「真の運動」を示唆する具体例としてあげられるのに対して、「視覚」は「偽の運動」の側にあること、運動を「諸々の不動の切断面+抽象的時間」(cf. Deleuze, 1983: 10/4)によって再構成する傾向にあることが強調されているのである (PM: 1382-1383)。

たしかにベルクソンは、シネマトグラフの発明以前、1889年の最初の著『試論』から一貫して、〈知性〉が持続を取り逃がし、不動を介して運動を再構成する傾向にあることを告発しつつけることになる。しかし少なくとも1907年の『創造的進化』以降、外的知覚、とりわけ視覚に関する記述には、幾分かの強調点の変更が見られる。それには「シネマトグラフ」という術語を〈実際に〉使用しつつ思考を展開したこと、あるいは、〈実際に〉シネマトグラフと

(12) 『物質と記憶』においてもベルクソンは、「知覚するとは不動化することである」ことを強調する。だがそこでは、不動化した諸イメージを「知覚」が「抽象的な生成」と結合して、「運動」として再構成するという視点は明確には提示されていない。また『試論』では、空間中で運動体のとる諸々の位置が心的にのみ総合されることが主張されるが、こうした心的総合は「具体的持続」の側に位置づけられている。

出会ったことが、多少なりとも影響を与えているのではないか。つまりベルクソンは映画が与える断続的な所与からも、運動が生み出されるということを経験し、「視覚」が「A から B への運動を不可分なものとしてとらえている」という見解にはそれほどの根拠がないと考えたのではないか。ジョルジュ・ミシェルの回想録によれば、ベルクソンは次のようにも語っていた。

哲学者は、あらゆるものに、つまり、エリートに感銘を与えるものと同様に大衆に影響を与えるあらゆるものに関心を持たなくてはなりません。しかしながら私は、シネマトグラフの映画的な射程については、まだ十分に考えていません。ただとりわけ、シネマトグラフが画家たちを正当化したことには注目しました。思い返してみてください。瞬間写真が登場したとき、ひとはそのおかげで、馬が決して有名な《エブソムの競馬》にジェリコーが描いたようには走らないということ、つまり、前後に脚を伸ばすようにして走らないということに気づきました。この発見以来、ドガに代表されるような馬を描く画家は、現実のトロやギャロップを描くことに専念したのです。とにかく、シネマトグラフィは私に、ジェリコーのヴィジョンが仮象の正確なヴィジョン [l'exacte vision apparente] であったということをお教えたのです (Georges-Michel, 1926: 13)

こうした証言を信頼するなら、ここで興味深いのは、ベルクソンが伝統的な芸術を擁護する（ある意味では反動的な？）哲学者であったということではない。そうではなくベルクソンが、所与が連続的であれ（自然界における馬の疾走）、断続的であれ（スクリーン上での馬の疾走）、結果としては、等しく「仮象の〔視知覚にとっての〕正確なヴィジョン」が与えられると見なしている点である。

以上の考察を通じて私たちは、本稿の冒頭で示した問いに対して、次のような暫定的な回答を示すことができるだろう。後に「シネマトグラフ」という術語を用いて表現されるベルクソンの構想は、「シネマトグラフ」の発明以前か

らあり、その実質的モデルの多くは連続写真であっただろう。しかし静止した連続写真ではなく、映写される映画との出会いを通じてベルクソンは、〈知性〉や〈言語〉のみならず、〈知覚〉（とりわけ視覚）もまた「シネマトグラフ的メカニズム」に属しているということを定式化するにいたったのではないかと。ニュアンスこそ異なるが、インタビューでもベルクソンは人間の目をシネマトグラフになぞらえている。「生きた目とは、シネマトグラフにほかならないのではないのでしょうか」（Georges-Michel, 1914）。

おわりに

ドゥルーズは『シネマ』において、カメラの動きやモンタージュによって、映画は〈対象の運動〉であることから解放され、〈画面全体の運動〉を強調し、『物質と記憶』でベルクソンが論じたような「運動＝イメージ」を顕在化させると論じる。たとえば、ポール・ダグラスはこうしたドゥルーズの議論を念頭に置き、次のように推論している。1910年代後半から20年代にかけて、カメラを自由に動かす撮影が可能であったにもかかわらず、ベルクソンが映画に対して相も変わらず批判的な態度を取り続けるのは、サウンドトラックの登場によって、技術的な要因から、多くの映画のカメラの動きが制限されたからである。また1930年代にはベルクソンは『道徳と宗教の二源泉』に取り組んでいたから、「彼の心を変えたかもしれない映画の刷新に遭遇することがなかったのだろう」と（Douglass, 1999: 214）。だがここには奇妙な循環がある。ダグラスは、ドゥルーズの言う「運動＝イメージ」や「時間＝イメージ」の映画に遭遇していれば、ベルクソンは映画に対する考えた方を変えたにちがいないということを議論の前提としているからだ。しかし今日私たちが、一定の映画を見て『物質と記憶』のイメージ論を想起するとすれば、それはドゥルーズが『シネマ』において両者を説得力のある仕方に関連づけたからにほかならない。「運動＝イメージ」や「時間＝イメージ」の映画が〈顕在化する〉のは『シネマ』を通じてのことであり、『シネマ』以前には、いずれにしても、ベル

クソンを含めて、誰にもそのように映画を捉えることはできなかったのではなかったか（cf. PM: 1262-121; 1331-/114-）⁽¹³⁾。

本稿で取り上げたジョルジュ・ミシェルによるインタビューは、もちろんベルクソンが生前に自らの論集に収めたテキストではなく、今後も慎重に扱われるべきだろう。しかしながら、ベルクソンの言う「シネマトグラフ」の具体的な対象に関して手がかりのないまま推論を重ねることに比べれば、批判的に扱うのであれ、肯定的に扱うのであれ、こうした資料を検討してみることにには一定の価値がある。そこに見て取ることができるのは、それ自体としてはごく一般的かもしれないベルクソンの（あるいは幾分かはジョルジュ＝ミシェルの）映画に対する理解だが、こうした作業を通じてこそ、ポストベルクソンの映画論の特異性も一層際立ったものになるだろう。

ベルクソンはインタビューを次のように締めくくっている。「シネマトグラフは、それが大衆を楽しませるとしても、科学者、芸術家、歴史家、哲学者のためにも役立っていますし、これからも役立っていくでしょう。しかし哲学者は、自らの主題とするほどまでにはその認識を深く推し進めることはできません」（Georges-Michel, 1914）。

引用文献〔引用略号〕

- 〔ES〕 Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], in A. Robinet ed., *Œuvres*, Paris, PUF, [1959] 2001 (=2001, 平井啓之他訳『時間と自由・アリストテレスの場所論』白水社)。
- 〔MM〕 Bergson, Henri, *Matière et mémoire* [1896], in *Œuvres*, op. cit (=2001, 田島節夫訳『物質と記憶』白水社)。

(13) ダグラス自身がジョルジュ＝ミシェルのインタビューから次の一節を引用し、こうしたベルクソンの見解が同時代の映をめぐる言説を反映したものであると論じている（Douglass, 1999: 218）。「この〔シネマトグラフという〕発明が、哲学に新たな考え方を示唆しうるのは明白です。それは記憶や思考の総合さえも助けることができるかもしれませんが。円周が一連の点で構成されるなら、記憶は、シネマトグラフのように、一連のイメージによって構成されるのです」（Georges-Michel, 1914）。

- [EC] Bergson, Henri, *L'Évolution créatrice* [1907], in *Œuvres*, op. cit (= 2001, 松波信三郎他訳『創造的進化』白水社).
- [R] Bergson, Henri, *Le Rire* [1900], in *Œuvres*, op. cit (= 2001, 花田圭介他訳『笑い・持続と同時性』白水社).
- [ES] Bergson, Henri, *L'Énergie spirituelle* [1919], in *Œuvres*, op. cit (= 2001, 渡辺秀訳『精神のエネルギー』白水社).
- [PM] Bergson, Henri, *La Pensée et le mouvant* [1934], in *Œuvres*, op. cit (= 2001, 矢内原伊作訳『思想と動くもの』白水社).
- [M] Bergson, Henri, *Mélanges*, A. Robinet ed., Paris, PUF, 1972.
- Bergson, Henri, "Cours de Bergson au Collège de France : Histoire de l'idée de temps (1902)", A. François ed., in *Annales bergsoniennes, 1. Bergson dans le siècle*, F. Worms dir., Paris, PUF, 2002.
- Abel, Richard, ed. and trans, *French Film Theory and Criticism : A History/ Anthology, 1907–1939, vol. 1 : 1907–1929*, Princeton, Princeton University Press, 1988.
- Barjonet, Marcelle, "Cinéma et Philosophie : À propos de *L'image-Mouvement* de Gilles Deleuze", *Cinéthique*, 37 (octobre 1985).
- Bull, Lucien, *La cinématographie*, Paris, Éditions Armand Colin, 1928.
- Canales, Jimena, "Movement before Cinematography : The High-Speed Qualities of Sentiment", *Journal of Visual Culture*, vol.5(3), (2006).
- Card, Games, "Silent-Film Speed", Marshall Deutelbaum ed., *Image on the Art and Evolution of the Film*, New York, Dover Publications, [1955] 1979.
- Chateau, Dominique, *Cinéma et philosophie*, Paris, Nathan, 2004.
- Georges-Michel, Michel, "Henri Bergson nous parle du cinéma", *Le journal*, (20 février 1914).
- Georges-Michel, Michel, *En Jardinant avec Bergson*, Paris, Albin Michel, 1926.
- Didi-Huberman, Georges, "L'image est le mouvant", *Intermédiatités*, n°3, (2004 a).
- Didi-Huberman, Georges, "La danse de toute chose", in *Mouvements de l'air : Étienne-Jules Marey Photographe des fluides*, Paris, Éditions Gallimard/Réunion des musées nationaux, 2004 b.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983 (= 2008, 財津理訳『シネマ 1*運動イメージ』法政大学出版局).
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985 (= 2006, 宇野邦一他訳『シネマ 2*時間イメージ』法政大学出版局).
- Deleuze, Gilles, "La voix de Gilles Deleuze en ligne : Cinéma/ Image-

- mouvement”, 1 B, transcription par Lise Renaux (11 octobre 1981),
http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=36 (2011 年 3 月 21 日).
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, [1980] 1997
 (= 1994, 宇野邦一他訳『千のプラトー』河出書房新社).
- Doane, Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time*, Cambridge, Mass., London, Harvard University Press, 2002.
- Douglass, Paul, “Bergson and Cinema: Friends or Foes”, in John Mullarkey ed. *The New Bergson*, Manchester, Manchester University Press, 1999.
- Eizykman, Claudine, “Faire penser le cinéma”, in *Du cinéma selon Vincennes*, Paris, Lherminier, 1979.
- Fihman, Guy, “Le cinéma date du jour ou” in *Du cinéma selon Vincennes*, Paris, Lherminier, 1979.
- Fihman, Guy, “Deleuze, Bergson, Zénon d’élée et le cinéma”, Oliver Fahle, Lorenz Engell dir., *Le cinéma selon Deleuze*, Weimar, Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, 1997.
- François-Franck, Charles-A., *L’Œuvre de E.-J. Marey*, Paris, O. Doin, 1905.
- Jay, Martin, *Downcast Eyes*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- Léger, Fernand, “Ballet Mécanique”, *L’esprit nouveau*, no.28, (1924).
- L’Herbier, Marchel, “Hermès et le silence”, *Le Film*, (29 avril 1918), reprinted in Marchel L’Herbier ed. *Intelligence du cinématographe*, Paris, Éditions Corrèa, 1946.
- Méchoulan, Éric and Christine Bernier, “Présentation”, *Intermédiatités*, n°3, (2004).
- 松浦寿輝『表象と倒錯：エティエンヌ・ジュール・マレー』筑摩書房, 2001.
- Marey, Étienne-Jules, *La machine animale: Locomotion terrestre et aérienne*, Paris, G. Baillière, 1873.
- Marey, Étienne-Jules, *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*, Paris, G. Masson, 1878.
- Marey, Étienne-Jules, *Le mouvement*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon [1894] 2002 (= 1982, 横山正訳『運動』リブプロート).
- 長谷正人『映画というテクノロジー経験』青弓社, 2010.
- 谷川渥『形象と時間』講談社, 1998.
- 中崎昌雄「活動写真への道」『中京大学教養論叢』第 34 巻第 3 号, 中京大学, (1994).
- Vuillermoz, Emile, “Devant l’écran”, *Le Temps*, (10 octobre 1917), reprinted in

Pascal Manuel Heu, *Le Temps du cinéma : Emile Vuillermoz, père de la critique cinématographique (1910–1930)*, Paris, L'Harmattan, 2003.

サドゥール, ジョルジュ『世界映画史』第3巻, 村山匡一郎他訳, 国書刊行会, 1994.

サドゥール, ジョルジュ『世界映画史』第5巻, 村山匡一郎他訳, 国書刊行会, 1995.

篠原資明『トランスエステティーク』岩波書店, 1992.

Seknadje-Askénadje, Enrique, “À propos de Bergson et du cinéma”, in *Héri Bergson, La Pensée et le mouvant*, Paris, Ellipses, 1998.

Souday, Paul, “Bergsonisme et Cinéma”, *Paris-Midi*, (12 octobre 1917), reprinted in Pascal Manuel Heu, *Le Temps du cinéma : Emile Vuillermoz, père de la critique cinématographique (1910–1930)*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Tortajata, Maria, “Évaluation, mesure, mouvement : la philosophie contre science et les concepts du cinéma (Bergson, Marey)”, *Revue européenne des sciences sociales*, XL VI–141, (2008).

ヴォーン, ダイ「光あれ——リュミエール映画と自生性」[1981], 長谷正人訳, 長谷正人・中村秀之編訳『アンチ・スペクタクル』東京大学出版会, 2003.

——大学院文学研究科研究員——