

# ベルクソン『創造的進化』第四章における絵画をめぐる

——ベルクソンとスペンサー<sup>①</sup>——

北 夏 子

## はじめに

本稿は、フランスの哲学者、アンリ・ベルクソン (Henri Bergson) (1859-1941) が、絵画作品が創造されるということとを、どのように描いているか細かく見ていくことで、その場面に込められた意図を探っていくことを目的とする。本稿が対象とするのは、主に、『創造的進化 (*L'évolution créatrice*)』(以下『進化』と略記) 第四章における絵画作品をめぐる箇所 (EC,340) である。

問題にする箇所は、『進化』の中で、どのような位置にあるか確認しておきたい。

『進化』は「事象 (réalité) そのものを発生し成長するまに跡づける (suivre)」(EC,x) 真の進化論を目指している。章立てをあげておくことにしよう。第一章 (EC,1-98) 「生命の進化について 機会性と目的性」、第二章 (EC,99-186)

「生命進化の分岐する諸方向 麻痺、知性、本能」、第三章 (EC,187-271) 「生命の意義について 自然の秩序と知性の形式」、そして、第四章 (EC,272-369) には、「思考の映画仕掛けと機械論の錯覚 諸体系の歴史を瞥見 実在的な生成と偽進化論」という章題が付けられている。また、問題の箇所は、「時間についての二観点」に続く、「近世科学の形而上学」という題がつけられている箇所位置している。そして、この後には、「デカルト、スピノザ、ライプニッツ」「カント批判」そして最後に「スペンサーの進化論」が続いている。

すなわち、本稿で特に取り上げたい箇所は、四章からなる『進化』の第四章の後半に位置し、時間についての考察を踏まえながら、題名ともなっている各哲学者を批判し、当時の進化論を批判する文脈の内にある。当時の進化論へのベルクソンの批判の要点を言えば、現行の様々な理論は、本物の持続を取り逃がしていると主張することにある。

ところで、絵画は、一般には、主に視覚の対象となるために、空間の芸術として取り上げられることが多いが、問題にする箇所では時間についての考察の一端を担っている。ここには特殊性が認められると思われる。<sup>(2)</sup> 本稿では、ベルクソンが、時間について明らかにすべく考察する中で、絵画作品における創造について取り上げたその特殊性に注目し、その創造の場面を詳細に見て行くことにする。そして、そこでは何が問題になっているのかについて明らかにする。そして、私たちは、スペンサーの哲学について考察することになるのだが、或る程度迂回になるこの道をとることで、私たちは、芸術の創造の場面に込められた意図が浮かび上がるのを見ることになるだろう。そして間接的にはあるが、問題とする箇所における「何ものでもないもの (rien) (EC340)」が第四章前半部で批判される偽の観念としての無 (rien,néant) とは区別できることが示されるであろう。

## 一・予見不可能性

—— どのような芸術作品が出来上がるか私たちは予見することができない

それでは、早速、本稿で特に問題にしたい箇所を引用する

ことにしたい。『進化』第四章で、ベルクソンは、次のように述べている。

画家がキャンパスに向かい、絵の具がパレットにならび、モデルはポーズをとっている。私たちはそうしたと全てを見ており、またその画家の手法も知っている。キャンパスの上に現われるものを私たちは予見できるだろうか。問題の要素は、私たちが握っている。どんな風にその問題が解かれるか、抽象的な知識としては、肖像画がモデルにも芸術家にもきつと似るであろうことから、私たちは知っている。(EC340)

この箇所を少し詳しく見て行こう。肖像画がモデルに似る、ということとは容易に理解できるだろう。モデルを描いているからである。<sup>(3)</sup> しかし、肖像画が芸術家に似るということはどういうことなのか。<sup>(4)</sup> 肖像画が、芸術家のセルフポートレートではないのであれば、芸術家の主観的感情によって対象が影響を受けることを、ベルクソンは肖像画が「芸術家に似る」と述べているとは考えられることではあろう。すなわち、芸術家の喜怒哀楽が対象を通して表現されているとは考えられることではあろう。しかし、喜怒哀楽としての感情が表現されているだけでは作品が画家に似ているとまで言うこ

とはできないだろう。というのも、芸術家が持つ感情の一面が肖像画に現れていたとしても、その一面面が画家の他の感情全てを表現しうるものであるとは思われず、怒りは、画家の怒りの表現であつてこそ、似ていると言われるはずだからだ。作品が芸術家に似るとすれば、芸術家がもろもろの感情を描き入れるその手法が、芸術家その人へのみ属す独自性であると考えられるからではないか。その描き手である芸術家の感情が、芸術家の独自の手法によって、作品に反映されているとき、その肖像画は芸術家に似ていると言えるのではないだろうか。引用した箇所に対応するのは、「画家の手法」であろう。芸術作品は何かしらを再現するものではあるが、対象となるモデルの姿も芸術家の手法も反映されるので、それぞれの再現性は限界をもつということを私たちは知っており、ある芸術家が肖像画を描くときにその肖像画がどのようなふうにあげられるかということを、「抽象的な知識としては」私たちは知っているということがここで言われているのだろう。

ところで、ベルクソンは、続けて、芸術作品には、実際に「どのように」その独自性が発揮されるかについては、私たちは予見することはできない、つまり、理論上は、肖像画が「どちらにも似る」ということが分かるが、「どのように」似るのかを予見することはできない、と言うことはない。実際

には、私たちは、新しく生み出される肖像画に対して、それがどちらにも似るであろうという言葉以上のことを、思い描くことは不可能であり、芸術家の独自性がどのように反映されるのかを正確に予見することは現実的には不可能である<sup>⑤</sup>に。しかし、ベルクソンが実際に述べるのは、別の、言うてもよいような、次のようなことである。

一——二 私たちはなぜどのような作品が出来上がるか予見できないのか

けれども、具体的な解答は、あの予見不可能な、芸術作品の一切たる何ものでもないものを伴っている (mais la solution concrète apporte avec elle cet imprévisible rien qui est le tout de l'œuvre d'art)。 (EC, 340)

単に予見不可能な事態があることだけを述べたいのであれば、伴われるとベルクソンが言うような「何ものでもないもの」<sup>⑥</sup>を持ち出す必要はないであろう。これまでの手持ちのコマをつかつて、その組み合わせ方が私たちが把握することができないほど数多くあるため、その中の一つが現われ出てくることを予見することは不可能だ、ということが言えればよいはずである。つまり、私たちは「どのように」似るのか予

見することができない、と。それなのに、ベルクソンは、「何もでもないもの (rien)」が、新たに伴われるという。それによって、私たちが抽象的な知識として知っているようなものとは別のものとして、「具体的な」解答は出されるとベルクソンは述べている。

ベルクソンが、私たちは作品がどのように実現されるのかについて予見不可能 (imprévisible) であるということ、すなわち、予め知ることが出来ないということについて述べるに際して、実現され得る諸要素の組み合わせ方の多数性に訴えるのではなく、新たな道具立てとしての「何ものでもないもの」の存在に訴えるのはなぜなのだろうか。

予見するということについて、ベルクソンは次のように述べている。「予見するとは、過去に知覚 (percevoir) したものを未来に投影することであり、あるいはすでに知覚された諸要素を順序のちがう新しい集合 (assemblage) として後日のために表象してみることである。」(EC,6) ベルクソンによれば、過去に知覚したものをそのまま投影することのみならず、過去に知覚した諸要素の順序を変えて集合し表象することも予見することである。そのまま知覚したものが用いられるか、組み合わせ用いられるかに関わらず、以前知覚したものを用いることは予見につながる。だから、諸要素の組み合わせの多数性に訴えるのではなく、新たな道具立てが

必要となったのではないかわれる。

決定的に予見不可能であるような事態とは、私たちにとって未知なる事態のことであり、それは、これまでの方法では、捉える事ができない事態のことを指すだろう。つまり、これまでに持っていた方法によっては捉えられない「別の」何ものかがそこにはあるはずなのである。ベルクソンによれば、「何ものでもないもの」が伴われると述べることによってそれは可能になるだろう。そして、それは「かつて知覚されず、しかも (en même temps) 単一 (simple) であるようなもの」(EC,6) だろう。

上にあげた引用文は、以下のように続く。

そしてその何ものでもないものが時間をくう。質料的に無なるもの、それが形態として自己を創造する (Néant de matière, il se crée lui-même comme forme)。 (EC,340)

「質料的に無なるものが、形態として自己を創造する」というこの言明を、空虚から物体を取り出すようなマジックとしてとらえることは意味ではないだろう。

その形態の芽生えと開花は縮小不可能な (irréversible) ひとつの持続となつてながく伸び、持続はそれらと一体

をなしている。自然の作品についても同様である。そこに現われる新しいものは内なる衝力から発する。衝力は進歩ないし継起であって、継起に固有な力を与え、あるいは力をことごとく継起からもらう。とにかくそれは継起を、ないしは時間における連続的な相互浸透を、空間における瞬間的な単なる並置に還元させなくしているものである (EC, 340)

生み出されてしまう新しさは、今まで持っていたものとは別のものによつて引き起こされる。だから、「何ものでもないもの」とは、既に持っていたものに対して、量的に付加されるものではない、「質料的に無」であるはずのものである<sup>(7)</sup>。物質的に何ものも付加されることなく、新しくなるような事態が成立しなければならないのである<sup>(8)</sup>。ベルクソンが示す新しさとは、「全てを変える」という意味での新しさである<sup>(9)</sup>。それは「思いもかけない」「独創的な」ものであるともされる<sup>(10)</sup>。また、「新しさ」は「生き生きとした印象」でもあるとされる<sup>(11)</sup>。ベルクソンが述べるところによれば、実現されるものが予見できないのは、そこにはこれまでの方法では捉えられないような何ものでもないものがあるからである。予見できなかった未知なるものをこそ、私たちは新しいと捉えるのである。

以上が、本稿で特に取り上げたい箇所とそれに対する考察である。

問題にした箇所の要点をここで整理することにしよう。要点は、次の二点にまとめることが出来ると思われる。一つは、抽象的な知識があるということである。それは類似をとらえることによつて得られるものであると述べられているように思われる。もう一つは、抽象的な知識とは区別されるものがあるということである。ところで、問題の箇所の直前で、ベルクソンはパズル遊びについて言及しているのだが、パズル遊びは、芸術作品の創造と対照的な位置づけにあると思われる。対照されるものによつて問題にした箇所の「別の」側面を浮かび上がらせることができると思われる。

## 二．組み換えと創造について

本節では、ベルクソンが芸術作品について検証する際に、パズル遊びが象徴する組み合わせとは別のものとして、作品の創造について語っていたということに注目する。ベルクソンは芸術作品と対照させるようにパズル遊びについて次のように述べている。パズルは既存のピースを完成図通りになるように組み替える遊びである。

子供がパズル遊びでピースを集めて (assembler) もとの形に構成 (reconstituer) しようとする際、練習をつむにつれて仕上げも速くなる。もともと構成は瞬間的で、子供が玩具屋から出て箱をあけたときすっかり出来上がっていた。してみると作業には決まった時間を要しない。それどころか、理論的には少しも時間がかからない。それは、作業の結果が与えられているからである。形象はすでに作り終えられていて、組み直しと並べ替えの仕事 (travail) だけでそれが獲られるからである。この仕事はだんだん速くなり、無限に速くなつて瞬間的に行われる場合さえ想定されるであろう。(EC.339)

パズル遊びが象徴するのは、組み合わせである。練習によつて速くなる、すなわち、「作業には決まった時間を要しない (EC.339)」。パズルを仕上げることは、創造ではなく、仕事であるとされる。ここで仕事 (travail) という言葉が選ばれているのも、作業が創造と区別されるべきだからだろう。組み合わせに要する時間はそれを組み合わせる者に固有の時間ではない。ベルクソンが固有性を認めるのは、芸術家がかかる創造の時間である。ベルクソンは、続けて、次のように言っている。

形象をたましいの底から引き出しつつ創造する芸術家にとっては、時間はもはやつきたりではない。それは伸ばそうが縮めようが内容に変様をこうむらぬような区間ではない。芸術家の仕事は持続に不可欠な構成部分をなしている。その持続を収縮あるいは膨張させるなら、持続をみたす心的発展とこれにけりをつけた発明とが同時に変様されることになるであろう。発明の時間はここでは発明そのものとひとつでしかない。(EC.339-340)

組み合わせるパズル遊びにおける描写と、芸術の創造についてのこの箇所の描写とは、対照的である。どういった意味で対照的なのか。パズルを仕上げる際の時間が「理論的」にかからない、と言われるのに対して、芸術の創造の時間には、理論的にもかからない、ということができない。先に引いた箇所にあるが、その理由としては、創作されるものを予見することができないからである。パズルを仕上げた結果は既に与えられていたが、創作された芸術作品の結果には、与えられた素材以上のものがある。とすれば、パズル遊びには、既に与えられたものをこなす受動性が認められるのに対して、芸術の創造には、それとは区別される能動性が働いていると言えるだろう。パズル遊びにおける受動的描写と比べて、芸術の創造に関してはそれが持続そのものと関わるといふ意



味で積極的なものとして描写されていると言える。すなわち、パズル遊びと芸術の創造とは、組み合わせと創造として、受動・消極的なもの (negative) と能動・積極的なもの (positive) として、対照的である。

ところで、上記の引用した箇所におけるレトリック、すなわち、組み合わせを批判することで組み合わせによつては再現できないものの存在を示唆するという方法は、ベルクソンが当時の既存の進化論を批判する文脈においても使われている。その当時の進化論とは、特にイギリスの哲学者、H・スペンサー (Herbert Spencer) (1820-1903) の提唱する進化論である。

### 三. ベルクソンのスペンサー批判について

ベルクソンは『進化』第四章の最終節において、イギリスの哲学者であるH・スペンサーの進化論を取り上げている。ここでは、ベルクソンが、スペンサーの哲学に、これまでの哲学には無いある発展を感じ取っていたことを伺い知ることができる<sup>(13)(14)</sup>。しかし、ベルクソンは、結局は、スペンサーの進化論について次のように批判している。

スペンサーの方法がいつももちいる技巧は、進化的い

たものをくいだいた細片でもつて進化をもとどおり構成する (reconstituer) ことである。(EC, 363)

その方法によれば、「進化から生じたごく簡単な結果を組み合わせで進化による複雑きわまる成果をどうにか真似することはできるであろう。しかしその簡単なものも複雑なものもそれらの発生するままに辿られたことにはならないし、またそのように進化したものに進化したものを附加していつても進化そのものの運動にはさっぱり似てこないであろう」。

先に注意したように、ここでベルクソンは「細片によつて構成する」ことに対して、それが進化を示せないとして否定的なのである。このレトリックは、先の「パズル遊び」が創造を示せないとしてそれを創造と区別するレトリックと、「組み合わせ」を批判する文脈として同一である。そのため、ベルクソンがスペンサーの思想の、具体的にどのような方法について否定的な評価を下しているのかについて理解することは、本稿における「組み合わせ」についてのベルクソンの否定的評価について理解することにつながるのではないかと考えられる。そこで、ベルクソンによつて否定的な評価が下されるスペンサーの方法の実際について検討してみたい。

ベルクソンは『進化』においてだけでなく、様々な著作において、スペンサーの哲学について批判を加えている<sup>(15)</sup>。スペ

ンサーはベルクソンに何らかの影響を与えていると考えられる。スペンサーの哲学の要点について、簡略には過ぎるとしても触れるとすれば、次のようになるだろう。

スペンサーは同質なもの (homogeneous) から異質なもの (heterogeneous) が生成することを進歩 (progress) と呼び、進化 (evolution) とする。<sup>(18)</sup> 同質なものから異質なもの<sup>(19)</sup> が生成するということは、単純なものから複雑なものが生成するということにも言い換えられる。<sup>(19)</sup> つまり、スペンサーのいう言わば異質化とは、組み合わせ可能性の発生のことであると思われる。そして、ベルクソンであれば、事象を、拡散する物質と、凝集として生命体として区別するところを、拡散としての方向もまた、複雑化の過程であるとして進歩として捉えている。

スペンサーの方法を、彼の科学論から見てみよう。彼は、「科学の起源」<sup>(21)</sup>において、次のように述べている。「あらゆる知的作用 (intelligent action) は周囲 (surrounding things) の相違 (distinctions) を見分けることに基づく<sup>(22)</sup>」のであり、「いずれの場合にも (下等な生物の場合にも、高等な生物の場合にも)、特性に応じた事物の分類 (classification) は必ず存在するはずである (括弧内補足引用者)」。続けて、「分類を生ずる精神作用とはどういうものであるか。それは明らかに、大きさ、色、形、重さ、感触、味などに関して、また、

動き方に関して、事物の類似 (likeness)・非類似 (unlikeness) を認識することである」<sup>(23)</sup>。そして、「類似の事物を精神の中で集めることにより分類が行われる」、<sup>(25)</sup> という。彼が言うところによれば、類似を捉える精神作用によって諸事物の分類が生じ、知的作用が発達し、科学は成長してきたのである。その成長の仕方は、分類される諸科学が共働 (consensus) しながらの成長であるとされる。すなわち、それらは同時に発達するのだとされる。スペンサーは、科学を賞賛する。<sup>(27)</sup> そのスペンサーが科学的知識の根本に見るのは、類似の認識に基づく分類の作用である。

スペンサーの方法、ベルクソンが批判する組み合わせる方法は、類似の認識に基づく方法であるとされる。そして、先の引用部 (EC 363) で批判されているように、ベルクソンは、進化としての運動がスペンサーの方法によつては捉えられない、と述べている。スペンサーは、進化したものについては捉えていても、進化の運動そのものについては捉えられていないのだ、と。ベルクソンはスペンサーの方法を批判することで、スペンサーの方法の外に立とうとしているのではない。



#### 四、むすびにかえて

スペンサーが知的作用の根本に類似の認識を置いているということに注目しつつ、先の箇所を再度引用しよう。

問題の要素はことごとく私たちに握られている。どんな風にその問題が解かれるかも抽象的な知識としては、肖像画がモデルにも芸術家にも似る (resembler) に違いないことから知れている。けれども具体的な解答はあの予見不可能な、芸術作品の一切たる何ものでもないもの (rien) を伴っている。(EC,340)

出来上がる作品がモデルにも芸術家にも「似る」はずだとするのは、それが予見と関わっているからには、知的作用である。ベルクソンもまた考えていることを読みとることができる。しかし、ベルクソンは、「類似」以上のものが、具体的な解答としての作品には実現されるのだと述べている。すなわち、実現される作品には、知的作用とは区別される作用が働いており、それは抽象的知識への受動性とは区別される働きである。

類似に注目してみよう。様々な素材の恩恵を受けているにしても、芸術作品において私たちは対象の完全なる類似を達

成することは不可能であると言える。また、そもそも芸術は対象の物理的な完全なる類似の実現を目的にしていない。むしろ、芸術作品は、完全なる類似に届かない各々の偏差によって実現されると言える。すなわち、芸術作品はある仕方モデルや芸術家の技法と必ず似ていないのである。私たちは絵を鑑賞する際に、その作品をモデルとともに観ないのは、その仕方について観るからであり、その仕方が作品が芸術たるゆえんのものであると思われる<sup>28</sup>。私たちは、日常的に、作者の技法や、対象となるモデルとは別のものを芸術作品に求めているのだろう。

また、付随的にはあるが、ここでのように似るのかを予見できないと述べなかった理由が明らかにとなると思われる。それは、どのようにであれ類似は知的作用の対象となると言いつけるからであり、その知的作用とは「別の」働きが「非」類似には作用しているからだと思われる。私たちにはそのような知的作用が具わっているばかりではないということが具体的な解答には示されているのである<sup>29</sup>。

抽象的知識が、類似・非類似の認識によって成立するものでしかないならば、将来を現在の類似と捉えて予め知ることは限界がある。知性は、類似の把握という働きでしかないならば、自らを完全なる予見可能性を持つものであるということとはできない。しかし、ベルクソンは、将来を予め知るこ

とができないと述べることで、限界を知らせているだけなのだろうか。ベルクソンは、「事象 (réalité) そのものを発生し成長するままに跡づける (suivre)」(EC,x) 真の進化論を目指していると述べていた。ベルクソンは、私たちに、現行の思考在り方を確保したうえで、それまでとは別の方向を示しているのではないか。それは、予見を目的としない方向であり、生成を辿る方向である。そして、そこには、幾何学的な理念が、既に実現されているという考え方が含まれているのではないか。それはもはや、到達地点ではなく、出発地点であり、越えられるべき方法であると言えるのではないか。<sup>31)</sup>

以上の考察から次のことが明らかにされたと思われる。

芸術の創造の場面には、新しさについて注意をむけることによって、現行の方法に対して批判を加える意図があることが認められる。そして、そこで使われる *rien* には、予見する方法を妨げる積極的な性格が与えられており、第四章の前半部で批判される偽の観念 (pseudo-idee) (EC,296) としての *rien* とは区別されなければならない。

## 凡例

引用文中の DI 記号、EC 記号、PM 記号を冠した数字は、それぞれ、

DI *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889, 『意識の直接与件についての試論』(『試論』と略記)

EC *L'évolution créatrice*, 1907, 『創造的進化』(『進化』と略記)  
PM *La pensée et le mouvant*, 1938, 『思想と動くもの』  
の Quadrige 版からの引用頁を指示する。

## 註

(1) 本稿は、『哲学・思想論叢』第27号に発表した「ベルクソンにおける『具体性』について―『直接与件』から『進化』まで―」の、第3節「ベルクソン『創造的進化』における具体性について」を基にし、二〇〇九年三月に「ベルクソンにおける具体性について」と題してベルクソン哲学研究会で発表した原稿の一部と、二〇一〇年三月に「ベルクソンにおける創造について」と題して日仏哲学会で発表した原稿の一部をも含め、訂正、加筆したものである。

(2) 空間的な芸術だとしても、絵画に時間を認めないのは不可能だという主張はある。例えば、メルロ＝ポンティは「見る」という視点から絵画論を展開しながら、『眼と精神』の中で、次のように述べている。「絵画 (peinture) がまったく時間の外にあるということはけつてない」というのも、「絵画はいつも肉体的なもの (charnel) のうちにあるのだから」。すなわち、彼の絵画論は身体と結びついている。Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1964, p.81.

(3) 絵画芸術の起源として、次のような言及がある。「全ての人々が一致しているのは、それは人間の影の輪郭線をなぞるどこから始まったということ、したがって絵はもとともこういうふうに描かれたものだということである。」プリウス『博物誌』第35巻。絵画はもととも、対象を写す目的をもっていたには違いない。

(4) 『試論』の第三章で自由行為について書かれている箇所、次のよ

うに述べられてはいる。「私たちの行為が私たちの人格全体から出てきて、行為が全人格を表現するとき、行為が作品と芸術家とのあいだに時おり見られるような定義し、行いが類似性 (indéfinissable ressemblance qu'on trouve parfois entre l'œuvre et l'artiste) を全人格との間にもつとき、私たちは自由である。」(DI, 129) この類似性は、実現された作品事体と芸術家の間にある類似性である。実現されたものに対して、作品と芸術家の間に類似性が見出されるというここでの主張は、本稿で問題にする主張の間には、矛盾はないと思われる。というのも、実現された後には、類似は発見されるからである。また、ここでは、ベルクソンが類似性を「定義しがたい」と述べていることも、注意されてよいだろう。

(5) ジャンケレヴィッチは次のように述べている。「人間が自らの自由によって汲み取る過去の経験は無限の数にのぼるから、人間がどのような組み合わせ (combinaison) を構想しどのようなアラベスクを繰り広げるかは根源的に予見不可能なのである。」ジャンケレヴィッチが捉える新しさは、それが経験であったとしても組み合わせの新しさである。しかし、組み合わせられるのは精神であり、旧要素の機械的な再配列 (réarrangement) ではないとは言われる。彼の主張は、ベルクソンの創造が無からの創造ではないという考えに基づいている。ジャンケレヴィッチのこの記述は、ベルクソンが述べる絵画作品の創造ということに完全に一致した事態を表現し得ているだろうか。ジャンケレヴィッチが述べる精神の再配列が予見不可能性を成立させているということ以上のこと、この箇所の予見不可能な具体的解答には示されているのではないだろうか。Vladimir Jankélévitch, *Henri Bergson*, Quadrige, PUF, 1959, pp. 214-215.

(6) rien にあてはる邦訳には複数のものがある。合田正人氏、松井久氏は「何か」真方敬道氏は、「何もでないもの」、松浪信三郎氏、高橋允昭氏は「何もでもないもの」、篠原資明氏は偽の概念とは

区別される「無」(篠原 [1979] [1984] [2006]) としている。本稿では、何もでもないもの、あるいは、仏語で rien とした。後で述べることになるが、問題にする箇所の rien に積極性を認めるということが主張されるべきことであるので、この箇所の rien について複数の邦訳が存在することは大きな問題ではないと思われる。以下を参照。ベルクソン、『創造的進化』、合田正人、松井久訳、ちくま学芸文庫、二〇一〇年。ベルクソン、『創造的進化』、真方敬道訳、岩波文庫、一九七九年。ベルクソン、『創造的進化』、『ベルクソン全集四』、松浪信三郎、高橋允昭訳、白水社、一九六六年。

(7) ソンが好んだダ・ヴィンチの『絵画論』に触れながら、次のように述べている。「レオナルド・ダ・ヴィンチにとつて画家の芸術は、モデルの特徴を一つずつ小刻みにとつてそれをキャンヴァスに移し、その物質性を一部分ずつ再現することではない。(…) 真の芸術は、モデルの個性を表現することを目指す、そのためには見える線のうしろに眼で見えない運動を求め、運動そのもののうしろに何かもつと秘密なもの、独創的な意向 (intention)、人間の基礎的な憧憬 (aspiration) といふような、形および色彩の無限に豊富 (richesse) と等しい単純な思想を求めるのである。」(省略引用者) (PM, 265) ここでも、ダ・ヴィンチの思想をまとめるという文脈にはあるがベルクソンは芸術について語るのに、物質の付け足しではない創造について述べている。

(8) 芸術作品となる対象には、作品以前には何ものかが足りなかったものであるとも言えなくもない。メルロー・ポンティは「眼と精神」において次のように述べている。「眼は世界を見る、そして世界が絵 (tableau) となるためには世界に何が欠けているかを見、また絵が絵そのものとなるためには、そこに何が欠けているかを見、そしてパレットの上に絵が待ちうけている色を見る。そして

それが仕上がったとき、眼はこれらすべての欠如を満たしている絵を見、さらには別の絵、つまり別の欠如に応ずる別な応答を見るのである。」Maurice Merleau-Ponty, pp.2526. しかし、この主張は、ベルクソンの無に關する議論においては、外的欠如と内的欠如の置き換えとされるような主張であろうと考えられる。つまり、ベルクソンはメルロポンティと異なり、作品以前の不足ということは言わない。

- (9) 「現実化は予見不可能な何ものでもないものを携えており、それが全てを変える」(PM,99)

- (10) PM,99-100.

(11) 問題の箇所と類似している次の箇所も参照。ただし、次の箇所では、ten は言及されない。「完成した肖像はモデルの容貌や芸術家の人となりやパレットに溶かされた絵具から説明がつく。しかし説明の材料は知れていても、それでもつて肖像画のできあがりを精密に予見することは誰にも、当の芸術家にだってできなかった。そんな預言をすることは、肖像を仕上げる前に仕上げることであり、自己崩壊する無意味な仮定をたてたことになる。私たちが制作者をつとめる私たちに生命の各瞬間についても同様である。瞬間はひとつびとつが一種の創作なのである。それに、画家は自分の制作する作品の感化そのものでその才能が形成されたり崩れたり、ともかく変様するが、それと同じことで、私たちの各々の状態は私たちから離れて出るや否や、私たちが今自分において始めた新しい形相となって私たちの人格を変様していく。」(BC,67)

- (12) 「人は私がそれらの状況の細部を知らずにいたのだとか、それらの人びとやその身ぶりやその態度が私の思い通りにならなかったのだとか、その全体が私に新しいものをもたらしのそれは私が私におまけのさまざまな要素を与えたからだ」と主張する。しかし私は自分の内生活の展開を見ても同じ新しさの印象を受ける。私は自

分が欲した、自分だけが主となっている行動に対しても、今までになく生き生きした印象を覚える。」(PM,100)

- (13) 「19世紀の思考がそのような種類の、恣意をはなれて特殊事実の細部においてゆける哲学を要求していたことは、疑いない。そのような哲学は私のいう具体的な持続に腰を据えるべきだ、とそこでは感じられていたこともまた争えない。(…)それだけにひとりの思想家が立ち上がって進化説となえて、そこでは物質が知覚性へすむ動きと精神が合理性に向かう歩みをとともどもに辿りなおすことができるとしたとき、外と内との対応が複雑化するさまを一段一段と追ってゆくことができ、つまり変化こそその実質そのものだ」とでき、万人の注視はそのひとに向けられた。スベンサーの進化論が当代の思考をつよく惹きつけたゆえんであった。(省略引用者)」(BC,362:3)

- (14) 「スベンサーと、そしてもちろんベルクソンに至って初めて、ひとは端的に持続する実在に、つまりすべては与えられてしまっているかのように動的な実在を不動の理念的空間に記入しようとする幾何学化の試みにとうてい収まりきらない実在に、取り組み始めたのです」Naoki Sugiyama, *Horizon de l'idéal, frange de la vie - De l'origine bergsonienne de la géométrie*, ベルクソン「創造的進化」刊行百周年記念国際シンポジウムにおける発表原稿、二〇〇七年、p.23.

- (15) EC,363.

- (16) 例えは、PM,2.

- (17) 「有機体の進歩が同質から異質への変化であることは議論の余地もない」Herbert Spencer, *Progress: its Law and cause, Essays on Education and kindred subjects*, Everyman's Library, 1966, p.154.

- (18) 「この有機体進歩の法則が一切の進歩の法則であることを明らかにしよう。(…)単純なものが順次の分化を経て複雑なものに至るこの同じ進化が遍く見られる」ibid.

(19) 「スベンサーにおいては、有機的進歩の法則こそ、一切の進歩の法則であった。地球の発達すると、その表面における生命の発達すると、社会、政府、工業、商業、言語、文学、科学、美術の発達たとを問わず、継続的分化による単純から複雑へという同一の進化が至るところに支配している、とスベンサーは言う。宇宙の初めから最新の文明に至るまで、私たちは、同質的なものから異質的なものへの変化を見出す。それが進歩である。進化の法則は、万物の法則である。」清水幾太郎「コントとスベンサー」『世界の名著 36』中央公論新社、一九八〇年、p.36。

(20) 「実際スベンサーの方法に本質的なところをいうと、それは凝集したものと士を元どおり組み合わせる (recompose) けれども、徐々に凝集する仕事の方は、それこそ進化そのものであるのに、ありのままに見ようとはしないのである。」(EC,363)

(21) 「科学の起源」The Genesis of Science, *Essays on Education and kindred subjects*, Everyman's Library, 1966.

(22) Ibid. p.262.

(23) Ibid.

(24) Ibid.

(25) Ibid. p.263.

(26) Ibid. p.266.

(27) 「最も価値ある知識は何かという最初の問いに対する答えは、終始一貫「科学」である」What knowledge is of most worth?, *Essays on Education and kindred subjects*, Everyman's Library, 1966, p.42.

(28) スベンサーは次のように述べている。「天文学上の緻密な観測が、或る場合には電氣的に記録され、「個人差 (personal equation)」— 見るという行為と記録という行為の間に経過する時間のことで、観測者によって異なる— がさらに修正される (...)」The Genesis of Science, p.292. 絵画における芸術も或る意味で、見るという行為と記録という行為であると言える。そしてそこには個人

差がある。ベルクソンは単なる技術的な個人差については、作家との類似としている。

(29) 詳細を追うことはできないが、『二源泉』において、ベルクソンが『E』を作品の根本としているということは、このような思考の延長上にあるのではないか。

(30) 杉山、前掲論文、参照。

(31) ベルクソンは次のように述べている。「最後の第四の部分では、私たちの知性 (entendement) ですらある種の訓練に服するならば、知性を超える哲学の境地になれるということが示されるはずである。」(EC, XI)

(きた・なつこ 筑波大学大学院博士課程

人文社会科学研究所 哲学・思想専攻)