

ドゥルーズ『シネマ』における イメージ概念の実践的価値

福尾匠

0. 導入

本論文ではジル・ドゥルーズの映画論『シネマ』における「イメージ」概念について、とりわけそれを哲学の実践との関連において位置づけることを試みる。つまり、イメージという概念の規定が、映画を通して哲学をするという『シネマ』の根本的な企図にどのように関係しているのかということが本論文の中心的な問いだ。

『シネマ』のイメージ概念はアンリ・ベルクソンの『物質と記憶』を参照したものであり、『シネマ』全体にわたって映画と並行してベルクソンがさまざまな側面から論じられている。本書は映画哲学の試みであるとともに、ドゥルーズがキャリアの初期から扱ってきたベルクソン論のアップデートを図った書物でもある。イメージ概念はこのふたつの枠組みをつなぐ蝶番のような機能を果たしている。それはたんに映画のイメージのありようを定義する記述的な機能を果たすだけでなく、その定義によって初めて映画が哲学的概念の創造に寄与するような実践的な価値を有しているはずだ。

ドゥルーズは哲学を概念の創造として定義しており、したがって『シネマ』は映画を論じることを通して概念を創造すること、「映画が喚起する諸概念」を創造することを目指した書物であると言える

(IT 365/385)。本書にとって映画は出来合いの哲学体系——ドゥルーズ自身のものであれベルクソンのものであれ——を適用して理解するための対象でも、映画によってそれを図解するものでもない。映画に沿ってベルクソン哲学を裁ち直すことによって概念を発明することこそが試みられているのであり、イメージ概念の実践的価値とは、つまるところこの創造を条件づけることにあるだろうというのが本論文の仮説だ。

この仮説を検討するにあたって、本論文ではベルクソンのイメージ概念とドゥルーズによるその映画への転用を概観したあとで、エリー・デューリングの映像論を『シネマ』の比較対象として参照する。デューリングはドゥルーズと同じくベルクソン研究をベースにして映像を論じているが、1972年生まれの彼が研究者としてのキャリアを歩み始めたのはドゥルーズの死後であり、彼は言わば「ポスト映画的な状況」を条件としながら映画に限定されない映像に取り組んでいる。映像はデジタル化され、画面は我々の手のひらのなかからビルの壁面まであらゆる場所を覆い、美術の分野では複数の映像を用いたインスタレーション作品がメジャーな表現形態のひとつになっている。表面的にはドゥルーズは映画を、デューリングは映画以降の映像の氾濫を条件としているが、両者を比較することの狙いはむしろ、こうした時代状況の差異を超えてドゥルーズのイメージ概念の意義を問い直すことにある。

『シネマ』のイメージ概念を映画についての記述的機能に閉じ込めてしまうと、映画＝ドゥルーズ／ポスト映画＝デューリングという図式が避けようもなく立ち上がってしまうだろう。逆に言えば、イメージ概念の実践的価値を問うことはそのアクチュアリティを問うことと切り離せないのであり、同じくベルクソニアンでありながらわれわれの同時代的な状況をつねに視野に入れて研究を行っているデューリングは格好の比較対象であると考えられる。

加えて、ドゥルーズとデューリングのベルクソン読解は、その映像論への転用という側面に限って見ても、きわめて対比的な戦略を採っている。ひとまず雑駁に整理するととどめるが、ドゥルーズが『物

質と記憶』のイメージ概念に依拠するのに対して、デューリングは映像 (image) を扱っているにもかかわらずまったくこの概念には触れていない⁽¹⁾。そして、ベルクソンが偽の運動の装置として告発した映画装置 cinématographe の議論をドゥルーズがスキップするのに対して、デューリングはむしろこの議論をあえてポジティブに使用することで自身の映像論の基盤を組み立てている。以下の本論で論究するように、このベルクソン読解の差異は先に述べた前提される映像環境の差異に相関しており、さらにイメージ(映像)と概念の関係の捉え方の差異にもつながっている。この最後の点を明確にすることで本論文の問いに答えることができるようになるだろう。

1. ベルクソンのイメージ概念

ベルクソンの『物質と記憶』のイメージ概念について、つねに念頭に置かれなければならないのは、それが「物質」概念に取って代わるものとして考案されたということだ。このことについて彼が「第7版の序文」の全体を使って改めて説明していることからわかるように、これは看過されやすいことであると同時に本書の企図の根幹にかかわることだ。『物質と記憶』は实在論と観念論の対立を解体し、そのうえで物質と精神の関係についてとりわけ記憶というトピックを通して二元論を再構築するという二段構えの構造になっている。イメージはこの第一段階の中心的な役割を担う概念であり、それは「観念論者が表象と呼ぶものより多いものであり、实在論者が事物と呼ぶものより少ないある存在——つまり「事物」と「表象」の中間に位置する存在」(MM 1/16-17) だと言われる。

实在論者は客観的な物質概念を基盤に据えたうえで主観的な知覚の導出を試みるが、そのとき脳は物質的な刺激を非物質的な表象に翻訳するものとして「二重化」をこうむる。脳もひとつのイメージ(=物質)である以上、それが非物質的なものを生み出し、しかもそれを己のうちに含むとしたらそれは神秘でしかないだろう。反対に、観念論者は主観的な知覚を基盤に据えたうえで客観的な物理法則の根

拠を説明することを試みるが、そのためには精神と自然の、あるいはカント的な悟性と事物の予定調和というもうひとつの神秘に頼らざるを得なくなってしまう(MM 23/55)。

ベルクソンによれば、実のところこのふたつの立場は同一の障害に突き当たっている。それは自然法則に支配され原因と結果が正確に対応する中心なきシステムと、知覚と行動の連鎖によって「私」のもとへと中心化されたシステムというふたつのシステムを想定しながら、いずれか一方を選んだうえでそれを他方へと包含させようという解決不可能な問題を立てているということだ。

イメージ概念はこの偽りの問いを告発すると同時に、正しく問題を立て直すものとして導入される。实在論と観念論はふたつのシステムの構成要素をそれぞれ物質的な事物と精神的な表象としそこに本性上の差異を持ち込んでいるが、ベルクソンは、イメージはいずれのシステムにも帰属する同一の構成要素であると想定する⁽²⁾。しかしそうであるなら、今度は同じイメージがときにある「私」に関連づけられ、つまり「私にとっての」ものであり、ときにそれ自身にしか関連づけられない、つまりおのおのが「それ自体における」ものであるのはいかにしてなのか、ということが問題になるだろう。

この問いに対してベルクソンは「知覚と实在のあいだに部分と全体の関係を打ち立てる」(MM 258/447)ことによって、知覚表象と实在の差異をたんなる程度の差異として捉え直すことによって応える。中心をもたない宇宙が「私」という中心にとっての表象へと至るのは、「減少」によってであり、何ものかの付加や、神秘的な翻訳によってではない。「現前 *présentation*」と「表象 *représentation*」のあいだには、多い／少ないの関係だけがあるのであり、私を見る対象は途方もない要素が差し引かれたあとの残り滓である(MM 32/69-70)。

物質的世界という「外部」と私という「内部」には質的な差異があるのではなく、それは水とそれに浮かぶ氷のようにたんなる全体と部分の関係として理解されるようになる。实在論者は脳を、観念論者は「私」に帰属する精神的な表象を物質的世界から隔絶された特権的な内部として前提しているが、イメージという概念はこの内部を

言わば「半開き」にするのだ。

内部と外部の区別は、このようにして部分と全体の区別へと帰着するだろう。まずイメージの総体[としての物質的宇宙]があり、その総体のなかに「行動の中心」が存在して、関心を引くイメージはその中心に対して自分の姿を反射させる。こうして[意識的な]知覚は生まれ、行動の準備は整えられる。私の身体とはこれらの中心に浮かび上がってくるものであり、私の人格はこれらの行動が帰される存在のことである。このように表象の周縁から中心へと進むなら、事態は明快になる。[……中略……]反対に理論家たちのように中心から周縁へ進むとすれば、すべては不明瞭になり、問題は増えるばかりだ。(MM 46/93-94)

第一に措定されるのは中心なきイメージの宇宙であり、そのただなかにぼんやりと生まれる「行動の中心」は、「関心」を引かないイメージを捨象し、知覚は限定され世界は私の行動に資するようなしかたで間引かれていく。この過程に相関して私の身体は「内部」然としたものになっていくが、理論家たちは後から獲得されたに過ぎないこの準-内部を絶対的な内部として実体化したうえで思弁の基盤に据えてしまい、偽の問題にとらわれる。

知覚は身体に先行する。ベルクソンが「純粹知覚」^[3]と呼ぶのはこの境位にある知覚であり、そこでは知覚表象とその対象という分割は失効する。文字通り知覚は対象であり、あらゆる事物は潜在的には知覚である。それは知覚対象が私の外にある(=知覚表象は私の内にある)ということではなく、知覚そのものが「私」というものの外にあるということだ。内部化された知覚は情動や記憶が混入した「不純」なものでしかない。知覚と物質のあいだに程度の差異を設定したベルクソンは、知覚と記憶、知覚と情動のあいだに本性上の差異を想定するスラッシュを引き直す。

『物質と記憶』のイメージ概念は、ここまで見てきたことをまとめると3つの論証に整理することができるだろう。第一にそれは宇宙を内部も外部もないものとして捉え、〈物質的世界の一元化〉を論証す

るものであり、そしてそこから浮かび上がってくるものとしての〈身体の後発性〉と〈知覚の外在性〉が論証される。『シネマ』におけるイメージ概念の用法はこの3点に着目すれば、それが『物質と記憶』を明確に引き継ぐものであることが理解できるだろう。

2. ドゥルーズのイメージ概念

『シネマ』におけるイメージ概念の位置づけを考察するうえでもっとも厄介なのは、本書を通してこの概念が単離されたうえで定義されることはなく、「運動イメージ image-mouvement」や「時間イメージ image-temps」、あるいはこれらの下位区分に相当する「行動イメージ image-action」や「結晶イメージ image-cristal」など、一貫して何らかの他の概念とハイフンで結合された状態で用いられるということだ。しかし以下に見るように、とりわけ「運動イメージ」は『物質と記憶』のイメージ概念に強く依拠している。それに加えてこの概念は映画的イメージそのものの定義にかかわるものであり、これはドゥルーズが「映画的知覚」をどのように規定しているかということから見ることができる。

映画はおそらく、以下のようなひとつの大きな利点を提示している。すなわち、映画には投錨の中心や地平の中心がないというまさにその理由で、自然的知覚ならば下ってゆく道を映画には自由に遡らせるだろう、という利点だ。映画は中心なき事物の状態から、中心ある知覚へと向かうのではなく、反対に、中心なき事物の状態へと遡り、それに接近することができるだろう (IM 85/104)

われわれの自然的知覚は、逃れようもなく「中心」である身体ですでに拘束されており、その身体という尺度によってすでに世界のほうも中心化されてしまっている。しかし映画にはそうした中心は存在しない。作家や主人公の意図、あるいはストーリーなど、中心化の焦点を当てがうことは不可能ではないにせよ、それは映画のイメー

ジに対して二次的なものでしかないだろう。映画の知覚の本領とは、中心化した自然的知覚をあくまで経験的な事実でしかないものとして相対化することにあるのであり、言わば経験の条件としての知覚と事物の一致へとわれわれを遡行させることにある。「映画によって世界がみずからのイメージへと生成するのであって、イメージが世界へと生成するのではない」(IM 84/103)。映画は人間身体にとっての世界に中心化されたイメージを、世界そのものとしてのイメージへと還し脱中心化する。われわれがすでに持っていてしまっている想像的なものとしての「イメージ」によって世界を構築することで、われわれの世界への投錨をより確かなものとするのではなく、映画は世界により近いところでイメージを組み立て人間的な中心化のありかたを相対化する。

ここには重大な逆転がある。つまり、常識的な発想からすれば映画は自然な世界を撮影し編集することによってそれを人為的に再構築するものだが、ドゥルーズはむしろ世界は映画によってこそ自身のイメージへと還ると考えている。世界のほうが初めから「メタシネマ」なのであり、それは「映画それ自体へと折り込まれる」(IM 88/107)。ベルクソンが物質と知覚をいずれも同じイメージとし、そこに全体と部分の関係を設定したように、「即自的映画」(*Ibid.*)としての宇宙と映画もまた全体と部分の関係にある。それと同時に、ベルクソンのイメージ概念がモデルとしての物質とコピーとしての表象という本性上の差異を失効させたように、映画は世界のコピーではなく、固有の実在性を備えたものとして捉えられるようになる⁽⁴⁾。

すると部分としての映画は全体としての宇宙とどのように相互作用するのかということが問題になるが、これは運動イメージにおける運動概念の意味、より正確にはそのふたつの様相に関わっている。

ドゥルーズは映画において初めて運動が直接それ自体として提示されたこと、そこには主体にも客体にも依存しない「自己運動 *auto-mouvement*」が実現されたと述べている。

最初に映画を作り、映画について考えた人々は、単純な観念から出発

した。その観念とはつまり、産業的芸術としての映画は、自己運動に、自動的運動に到達し、運動をイメージの直接的な与件にしたことである。このような運動はもはやひとつの動体にも、運動を実現するひとつの対象にも、運動を再構成する精神にも依存しない。それはそれ自体において動くイメージである。(IT 203/218)

映画は直接的に動くイメージを与えるのであり、それは運動を外から再構成する主体にも、運動する対象の機構——撮影・映写装置の機構であれ映画内の身体や機械の機構であれ——にも還元されない。ドゥルーズはこうした、即自的に運動する映画のイメージを「動く切断面」(IM 11/6)と呼ぶ。主観もしくは対象に帰される運動はいずれも「動かない切断面」によって認知的・技術的に再構成された「偽の運動」であり、イメージに内部も外部もなかったように、運動を単離されたものに帰することはできない。

映画の運動の導入によって「全体」としての宇宙は、「つねに開かれた全体化のプロセス」(IT 234/250)として捉えられるようになる。全体はつねに全体化されきらないものであり、その意味で全体化不可能なものだ。全体化されないということは部分の加算によって全体を定義することはできないということであり、ドゥルーズはこれを「全体 tout」と「総体 ensemble」の差異として定式化する。〈動く切断面→開かれた全体化→実在的運動〉に対して、〈動かない切断面→閉じた総体→偽の運動〉があるのであり、『シネマ1』は前者の系列によって映画を捉えることで、心理的現実^{にせよ}客観的現実^{にせよ}、映画の運動を他のものから人為的に隔絶されたものとする考えの根底にある後者の枠組みを解体する。

しかし、「直接的な与件」としての動く切断面と、原理的に全体化不可能で「与えられない」(IM 17/14)ものである全体との関係とは、具体的にはどのようなものなのだろうか。ドゥルーズは両者の関係を、ベルクソンの『創造的進化』における全体と生物個体の関係とアナロジカルなものとして考えている^[5]。

生物個体がいかに閉じたものに見えようともそれはどこかでそれ

自体〈開かれたもの〉である全体へと開かれている。バルクソンは全体へのこの開かれを「糸」(EC 10/29)というメタファーによって説明しているが、ドゥルーズはこれを受けて、「全体は閉じられた総体ではなく、反対に、それによって総体が決して完全には閉じられないように、完全には保護されないようにするものであり、総体を宇宙の残りの部分に結びつける細い糸によって、どこかしら開いたままにしておく」(IM 21/20)と述べている。

しかしこの糸が糸たり得るのは、総体がたんに全体のほうへと引き込まれるだけでなく、与えられる運動のシステムが言わば「準-閉じられたもの」として半ば独立しているからだ。『シネマ1』を通して論じられるイメージのタイプが知覚イメージ、情動イメージ、行動イメージなどによる「感覚-運動図式」のシステムとして考えられるのにはここに理由がある。与えられない全体と与えられる感覚-運動的なイメージのあいだにはこうした「二重の引力」(IT 234/250)が働いており、これが全体と動く切断面のイメージとしての同質性と、与えられない／与えられるという質的な差異の共存を可能にしている。そしてこのふたつの階層の共存が運動イメージというシステム自体の存立条件であり、それは「人間と世界の紐帯」(IT 220/237)とも言い換えられる。知覚の外在性と物質的宇宙の一元化は映画の知覚の定義において、身体の後発性は映画の身体としての感覚-運動図式において、運動イメージの体制を下支えしている。

それでは、感覚-運動図式の紐帯、そして人間と世界の紐帯という条件の破綻を発端とする「時間イメージ」というイメージの第二の体制とは、どのようなものなのだろうか。実のところわれわれがここまで見てきた『物質と記憶』から『シネマ』に引き継がれたイメージ概念の3つの機能は時間イメージにおいてより徹底されている、というよりむしろ、その徹底によってこそ時間イメージは要請されるとも言えるだろう^[6]。

しかしここではその軌跡をたどるよりも、こうしたイメージ概念の規定が『シネマ』の実践的な側面にどのように跳ね返っているのかという問いに専念したい。そこでまず、『物質と記憶』のイメージ概

念抜きで映像論に取り組むベルクソニアンとしてのデューリングの議論の前提を概観してみよう。

3. デューリングの映像論

デューリングの映像論の特徴的な点は、通常「時間芸術」という側面が強調される映画を取り上げるにあたって、彼が「映画は本質的にトポロジカルなものであり二次的に時間的であるにすぎない」⁽⁷⁾という観点を基底に据えていることだ。こうした発想を生むきっかけとして、デューリングは美術の文脈におけるマルチスクリーンの使用の増加を挙げる⁽⁸⁾。これは映画におけるショットの持続とその継起の時間性を括弧に入れて、隣接するショットの共存の様態を空間的に規定することを促す契機として考えられる。このような「空間化された」イメージの共存という問題から発して、彼はマルチスクリーンや分割スクリーンの映像を取り上げるとともに、そのような技術を用いていないいわゆる「普通」の、ショットが継起するだけの映画をもそうした視座のもとで考察する。

イメージの共存について、デューリングは次のように書いている。

映画的で芸術的な取り組みという視点からイメージの共存の問題に焦点を定めるなら、このテーゼ [=時間に対するトポロジカルなものの優位] を真剣に受け取らないのは困難である。共存の問いは、つまるところ、根本的には接続の問題として提示されるのであり、接続は一方で時間と空間の局所的な所与にかかわり、他方では大域的な要求に沿った表象にかかわる[……中略……。]。というのも、接続あるいは局所的／大域的は典型的にトポロジカルなカテゴリーだからだ。⁽⁹⁾

彼はここでイメージの「接続 connexion」、あるいは諸々の「局所的な local」イメージの「大域的な global」総合といったイメージの共存の様態を「トポロジカルなカテゴリー」と呼んでいるが、彼の映像についての論文が収録された『つなぎ間違い』では、ヒッチコックの

『めまい』、ウォシャウスキー姉妹の『マトリックス』、アメリカのテレビドラマ『24』、そしてダン・グレアムなどの現代美術家の映像作品がこうした観点から分析されている。

デューリングは「共存と時間の流れ」という論文のなかでベルクソンに依拠しながら「持続」と「時間」を対照させ、後者を諸持続の共存の「形式」と規定している^[10]。この形式は異質な諸持続の共存の様態であり、『つなぎ間違い』における「トポロジカルなカテゴリー」と概念上同一であるように思われる。つまり局所的な諸持続とその大域的な総合＝時間の関係性がデューリングの一貫した問題関心であることがうかがえる。イメージの空間化、あるいはイメージの共存の形式としてのトポロジカルなカテゴリーという相のもとで映像を考えるのは、そこから時間的なものを捨象するためではなく、むしろこれらをつねに持続の構成、そして異質な諸持続の関係性を描き出すために要請されるということだ。

4. 映画の錯覚をめぐる対立

本稿の冒頭でデューリングとドゥルーズがいずれもベルクソン主義の延長として映像に取り組んでいると述べたが、それぞれがベルクソンから何を引き出し、何を発展させているかということには大きな違いがある。

以下に取り上げるベルクソンの『創造的進化』第4章における「映画の錯覚 illusion cinématographique」^[11]についての両者の態度はまさに対比的であり、さらにデューリングはこの議論を先に説明したような自身の映像論の根底に据えている。

ベルクソンは、知性あるいは科学は実在的な持続を捉えそこなうものだと考えた。なぜなら絶え間なく連続的に進展する持続に対して知性は、状態、形態、目的といった、動かないものの表象を用いることしかできないからだ (EC 299/380)。科学はそのような知性の傾向を押し進めたものであり、時間を不動の瞬間の集積 (T1, T2, T3, ……) としてしか考えることができない (EC 337/427)。それに対して生物の行

為あるいは生それ自体はそのような静止した表象あるいは瞬間のあいだで、厚みのある現在のなかで構成される。

映画装置はまさに、知性が実在的で具体的な持続から人為的で抽象的な持続を切り出す機能のアナログンとして導入される。

諸事物の内的な生成 [=持続] に貼りつくかわりに、われわれは諸事物の外に身を置いて、それらの生成を人為的に再構成する。[……中略……] 知覚、知性による理解、言語は、一般にこのように進行する。生成を考えるにせよ、表現するにせよ、もしくはそれを知覚する場合でさえ、われわれはある種の内的映画装置を作動させる以外のことはほとんど何もしていない。(EC 305/387-388)

映画装置が連続的な持続から切り出した不連続で不動な眺めからもとの運動を再構成するように、知性は持続を、潜在的な停止の集積として表象することしかできない。

したがって、ベルクソンにおいて映画装置は、知性や科学、つまり物質的なものへと向かう傾向である「人為的システム」そのものを具現化した装置であり、実在的な持続に浸る生命的なものへと向かう傾向である「自然的システム」はその対極に位置している (EC 21/42)。

動く切断面によって運動をイメージの与件とするものとして映画を捉えたドゥルーズは、まさに動かない切断面の装置として映画装置を考えているベルクソンに対してどのような応答をしているのだろうか。表面的な印象とは裏腹にここで起こっているのは単純な転覆ではなく、「映画装置cinématographe」から「映画cinéma」への論点の移行である。

手段 [=映画装置] が人為的だからといって、結果 [=映画] も人為的であると結論付けてよいのだろうか。(IM 10/5)

ドゥルーズはここで、確かに映画装置を止めてフィルムを取り出せばそこには静止した写真が並んでいるだけかもしれないが、われ

われが見る映画は動いているではないか、と言ってみせる^[12]。

ドゥルーズのこのような拍子抜けするほどに素朴な物言いとは対照的に、デューリングはあくまで、なぜベルクソンにとって映画装置が特権的なものであったのかという問いに焦点を当てている。デューリングは、ベルクソンにおいて映画装置がたんなる思考の道具としての技術的対象ではなく、ある種の「概念的対象」であったと述べる^[13]。なぜならベルクソンが『創造的進化』で描写するような映画装置は当時実際に流通していたものとはある点において明らかに異なっており、したがって、「今日われわれが知っているような映画装置を発明したのはベルクソンだとさえ言える」^[14]からだ。

デューリングによれば、ベルクソンの描写する映画装置はあたかもモーターで駆動する自動化されたものであるかのようにであるが、当時は撮影も映写も手動でクランクを回して行っていたのであり、この改変あるいは「発明」によってベルクソンは、抽象的な持続の画一性 *uniformité* というアイデアを概念的対象としての映画装置に組み込むことができた。「そのなかでなにが起こっているかに頓着しない時間の等質性として速度の恒常性あるいは不変性を指し示す」^[15]画一性というアイデアは、ベルクソンのような映画装置なしには表現されなかったものだ。

というのも、映画装置におけるこの運動の抽象的な画一性は、把握される具体的な持続の多数性を含意してもいるからだ。デューリングは次のように述べている。

映画装置の[認識のメカニズムとの]アナロジーにおいて重要なのは、ぎくしゃくした動きではなく画一的な進展であり、コマの断片性や不連続性ではなく、あらゆる具体的な運動の普遍的な等価物として提示される機械的な運動における作りものの *factice* 連続性だ。したがってこれによって意味されるのは、一般的な次元としての時間 *temps-dimension* でも、[カントの]〈超越論的感性論〉における線としての時間 *temps-ligne* でもなく、同時性という観念と不可分な経験の第三のアナロジーであるフレームとしての時間 *temps-cadre* である。^[16]

ベルクソンは映画の錯覚の議論を導入する際に、それが捉える運動する対象の例として「連隊」の行進を用いている(EC 304/386)。なぜひとりの人間や一頭の馬の歩行ではいけなかったのだろうか。映画装置という概念的対象の固有の有効性は、「すべての人物に固有なすべての運動から、非人称的、抽象的なやり方で単純な運動、いわば運動一般を抽出する」(Ibid.) ことにあるのであり、まさにデューリングがここで述べているように、不動の写真の不連続性よりもむしろ再構成される「運動一般」の作りものの factice 連続性に、映画の錯覚の議論の核はあるはずだと彼は考えている。したがってドゥルーズが連続的な「イメージ」に実在的な持続を見、映画へと飛び移った地点で、デューリングはむしろその連続性の虚構性、そしてさらに同時性の虚構性を暴き出す映画装置の次元にとどまっていることになる。

諸々の具体的な持続を一元化して抽象的な尺度を与える「フレームとしての時間」という概念によって、『つなぎ間違い』における局所的／大域的というトポロジカルなカテゴリーによる思考が要請される⁽¹⁷⁾。「フレーム」がつねに限界をもっているように、大域的な表象内部の同時性はあくまで相対的なもの、そのフレームに依存するものであり、つねに分離の可能性にさらされている⁽¹⁸⁾。しかしこのことはまた、大域的な表象のなかの同時性の相対性だけでなく、大域的な表象の構成の原理、つまり時間の尺度それ自体の相対性をも含意してしまうだろう。つまり「原理的に、「宇宙的な映画装置」などというものは存在しないと言わねばならない」⁽¹⁹⁾のであり、この論文の表題にある「映画装置の死」が意味するのはこのことだ。デューリングが「映画」へと飛び移るのはこの地点においてであり、しかしそれはベルクソン-ドゥルーズ的な「イメージ」へと向かうのではない。デューリングは大域的な表象あるいは同時性の印象が相対的なものであることを認めたくえて、それを作りもの——ドゥルーズが切り捨てた映画装置の人為性 *artificialité* も「作りもの」という意味だ——として打ち遣るのではなく、まさに大域的な構成の原理、つまり異質な諸持続の共存の形式それ自体の複数性の探求の場として装

置から映画へと切り返す。

ドゥルーズは映画のイメージの連続性を、ベルクソンのイメージ概念に依拠することで実在的なものと捉えたが、デューリングはその連続性を映画の錯覚の議論に依拠することであくまで人為的なもの、相対的なものとして考えている。このような差異は具体的な映像を考えることにどのように跳ね返るのだろうか。次にこれもベルクソンの概念である「現在の記憶」を、両者がどのように扱っているかということを見てみよう。

5. 結晶イメージをめぐる対立

ベルクソンは「記憶の形成は知覚の形成の後に続くのではなく、それと同時に」(EC 130/187)と述べている。これはある種思弁的な主張である。というのもこの主張は、記憶の形成が知覚の「後に」続くとするなら、連続的に変化する知覚をそれが記憶されるまで保存する前記憶的な記憶が要請されてしまうという論理的な矛盾を回避するためのものであるからだ。つまり現在の知覚の裏面には、それと同時に「現在の記憶」がつねに張り付いていることになる。そして彼はデジャヴという奇妙な現象を「無意識の底にとどまっているはずの「現在の記憶」が突然出現したならば生じるような現象」(EC 144/204)として、上の主張の例証であると考えた。

この「現在の記憶」というアイデア、そして通常無意識へと押し止められているそれが知覚と区別できなくなるデジャヴという現象の時間性は、ドゥルーズによって「結晶イメージ」(IT, chap. 4)という名のもとに映画の哲学へと導入された。

それ [=潜在的イメージ] は現働化するのではなく、つまり別の現働的イメージのうちに現働化する必要はなく、それ自身の現働的イメージに対応している correspond。その場における現働的-潜在的回路であって、ずれていく現働的なものに応じた潜在的なものの現働化ではない。それは結晶イメージであって、有機的イメージではないのだ。(IT 107/110)

別の現働的イメージのなかで現働化するかぎりでの潜在的イメージは、夢あるいは回想であり運動イメージ(=有機的イメージ)の体制から外れるものではない。つまり夢や回想が映画のなかで問題になるのは、つねに感覚-運動図式のうちへと帰ってくるためでしかない。しかし、潜在的イメージが当の現働的イメージと対応し、両者を区別はできても識別できなくなるとき、それは結晶イメージであり、「結晶が示すもの、あるいは見せるものは、時間の隠された基礎、つまり移行する現在と保存される過去という二つの噴射への時間の分化である」(IT 129/135)。

しかし、どのようにしてこの潜在的な過去のイメージが映画作品において具体的に与えられるというのか。デューリングが指摘するように、「現在の記憶が、時間の縁において引き止められ、実際に経験されるのは、常に記憶イメージという形式においてであり、しかしイメージとして展開される記憶はすでに現働的なものになっている」^[20]。つまり、映画に現れるのはつねに現働化されたイメージでしかなく、ドゥルーズはそうした具体性のレベルを「対応する」というあいまいな言葉で回避しているのではないか、ということだ。

それでは、「これらの批判は結晶イメージという概念が持つ利点を問いに付すものではない」^[21]と述べるデューリングは、この概念を映像作品に対してどのように用いているのだろうか。実のところこの、作品と概念の接面においてこそ、ドゥルーズとデューリングの差異がもっとも明白に現れている。ひいてはこの差異は、後に詳しく述べるように、芸術に対する両者の哲学的な構えそれ自体の差異へとつながっているだろう。

デューリングは、ドゥルーズの提出する概念が、つまるところあらゆるイメージに適用可能であることを批判する^[22]。彼が言うように確かにドゥルーズ自身が「直接的な時間イメージは、つねに映画[運動イメージ的なものにさえも]に取り憑いてきた亡霊fantômeである」(IT 59/57)と述べており、なぜこれこれの作品でしかじかの概念について語り、別の作品では別の概念について語るのか、という問い

から究極的には逃れられない構造になっている。それに対してデューリングは、ヒッチコックの『めまい』という作品を分析するなかで必然的に浮かび上がってくる問題を名指すものとして結晶イメージという概念を導入する。

デューリングは、『めまい』という奇妙な物語を駆動する「〈空間〉のタイプ *type d'espace*」——「トポロジカルなカテゴリー」として考えてよいだろう——として「メビウスの輪」がそれに相当すると述べる^[23]。つまり、この作品における反復や旋回のモチーフは、単なる渦巻きや螺旋によって形象化できるものではなく、トポロジカルな捩れ、「それ自身へと折り重なる」^[24]ような捩れこそが、この作品を統御しているのだとされる。結晶イメージが示す二重性（知覚と記憶の同時的な重ね合わせ）は、単一のショットやシーンに現れるのではなく、作品における個々のモチーフから物語の構造に至るまでを貫くこの空間のタイプと結合している限りで、作品へと適用されうる。

デューリングは確かにバルクソンから「現在の記憶」という概念を引き継ぎ、それを「結晶イメージ」というかたちでドゥルーズと同じように映像の領域へと移植している。しかし、デューリングはあくまで対象に思考を沿わせることで、作品の新しさを評価すると同時に、概念の適用範囲に必然性を付与することができているように思われる。そしてここで重要なのは、それを可能にしているのが映画についてのトポロジカルな思考である、ということだ。

6. 身体の変動性と潜在的なものの実体化

さて、デューリングがドゥルーズを明示的に批判している管見の限り唯一の点である、潜在的なイメージを映画が実現することなど可能なのかという問題に立ち返る。

運動イメージは潜在的なものの現働化に支えられた体制であり、本稿の前半の言葉を使えばそれは潜在的な全体とそれを現働化する感覚-運動図式とのあいだに働く「二重の引力」の体制だ。しかし「感覚-運動図式の断絶」に端を発する時間イメージにおいては、もはや

その引力は維持されない。つまり映画は、依拠すべき既存の身体を、モンタージュのレベルにおいても、人物の行動のレベルにおいても剥奪される。そしてこの剥離は、映画を観るわれわれ観客にも跳ね返ると言われる。

[運動イメージにおいて]人物の誰かが無力に陥ったとしてもそれは行動におけるアクシデントのせいであって、彼は束縛され沈黙させられていたにすぎない。したがって観客が知覚していたのは感覚-運動的なイメージであって、観客は人物に同一化することでそれに多かれ少なかれ参加していた。[……中略……]しかしいまや、同一化はまさに裏返る。人物が一種の観客に生成したのだ。彼は動き、走り、動き回すが、彼がそのなかにいる状況は、あらゆる面で彼の運動能力を上回り、もはや権利上は反応にも行動にも見合わないものを彼に見させ、聞かせる。彼は反応するというより記録する。彼はひとつのヴィジョンに委ねられ、行動においてそれに関与するのではなく、それに追いかけて、それを追いかける。(IT 9/4)

ドゥルーズはここで、運動イメージにおいて観客は映画の運動に参入するが、時間イメージにおいては反対に人物が観客に似ると述べている。つまり、ドゥルーズにとって観客というものの基層は行動する身体の剥奪にあると考えてよいだろう。彼は「観客としての哲学者の肖像」というインタビューのなかで、「私は素朴な観客です。とりわけ、ぱっと見の画面と、その背後の意味といったうがった見方は信じていないのです。背後を考えてもいいのなら見たままの *littéral* 画面でもいいはずだし、見たままでだめなものはいくら背後を考えてもだめなのです」(RF 198-199/下巻25)と語っている。観客-哲学者は、イメージの前で既存の身体性を剥奪される。運動イメージにおいて彼は映画に参入することで映画的な感覚-運動系に乗り入れるだろうが、時間イメージにおいて人物はすでに彼に似ている。

この観客の位置づけが、イメージ概念が含意する知覚の外在性、身体の後発性、そして物質的世界の一元化と不可分であることに注

意しよう。

映画のイメージは、それ自体運動を「行う」ので、それは他の芸術が要求する(あるいは言う)だけにとどまっているなにかを行う。それは他の芸術にとって本質的なことを集約し、相続し、他の[芸術の]イメージを使用するという役割を果たすことで、たんに可能性に過ぎなかったものを力能に転換する。自動的運動は、われわれのうちに精神的自動機械を成立させ、それが今度は自動的運動に向けて反作用する。(IT 203/219)

ここで運動イメージにおける知覚と行動の連鎖(感覚-行動図式)は、たんに映画内部のイメージの構成に関わるものではなく、観客を巻き込んで作用するものであると考えられている。しかしまた先に述べたように、感覚-運動図式の断絶によってこそ観客は行動する身体の剥奪という側面において捉えられるようになり、映画の中の身体も観客の身体も反応可能性を奪われた受動的なものになる。これはドゥルーズが、身体の後発性についての議論から、その根源的な受動性という側面にある意味で誇張的に受け取っていることを意味するだろう。ベルクソンにとっては身体とは行動するものであり、行動するとは身体を持つことだ^[25]。しかしドゥルーズは知覚が権利上身体に先行する以上、感覚-運動図式の断絶による知覚の全面化はむしろ身体というものの極限的なありかたを示していると捉えている。だからこそ『シネマ2』の終盤では、映画によって感覚-運動的なものでない「身体を与える」ということが問題になる^[26]。

潜在的なものが現働化されることなくイメージとして実体化されるということ、そして「権利上」のものである純粹知覚にある種の映画的事実としての身分を認めることは、究極的には身体の基層に受動性を認めることから導かれると考えられるだろう。その裏面で、身体をあくまで能動的なものとすることは記憶をあくまで想起されたものにとどめることであり知覚をあくまで記憶と混ざった不純なものとするのだ。結晶イメージが示す知覚と記憶の識別不可能性

は、行動可能性を奪われた身体を襲う知覚と記憶の奔流であり（とりわけ記憶については、ベルクソン自身が「脳は記憶を想起することに役立つが、しかしそれ以上にそれ以外の記憶をさしあたり遠ざけておくことに寄与する」[MM 198/348-349]と述べている以上、彼にとってもこの奔流はつねに伏在しているだろう）潜在的なものの現働化から切り離された受動性とはこの奔流に対する受動性である。

この受動性によってこそ観客が特徴づけられているのだが、そのときわれわれの最初の問いであるイメージ概念の実践的価値に対してこの観点はどのように寄与するのだろうか。再度すしだけデューリングの議論に迂回しこの問題に取り組む。

7. イメージと概念

映画の錯覚の議論を「フレームとしての時間」についての議論として読み、大域的かつ画一的な表象とそこで総合される個別の持続との関係を「トポロジカルなカテゴリー」として考えるデューリングにとって観客とは、あるいは「観客としての哲学者」とはどのようなもののだろうか。実際のところ彼のテキストのなかでそれについて直接論じられてはいないが、この点を考えるうえで重要なのは、フレームとしての時間は相対的な同時性のセットの継起として時間を考えるものであり、彼は映画の錯覚の議論の読解から映像作品の分析まで一貫して、「時間の尺度」の問題を扱っているということだ。彼の研究の中心にはベルクソンが相対性理論を論じた『持続と同時性』があり、彼が映像を扱うのはニュートン的な絶対時間なきあとの時間（の計測）の問題に取り組むためだ^[27]。したがって彼の理論における観客は、あえてそれを位置づけるなら科学における観測者に近いものとして考えることができる。

よく知られたベルクソンの砂糖水を用いた比喩で説明されるように、科学者は研究対象を閉じた環境に置き、自身の身体の持続からそれを切り離す。そしてまさにこの操作によって映画装置が構成され、科学者はいつも対象の「外に身を置いて」眺める。デューリング

が問題にしているのが対象（個別な諸持続）とその表象（人為的で画一的な同時性）の分割である以上、観客は観測者として位置づけられざるをえないだろう。イメージは観客に対して作用 action しない。

さて、興味深いことに、ドゥルーズは哲学と科学の差異について、ここまでわれわれが見てきたドゥルーズとデューリングの差異に対応するようなことを述べている。彼は『哲学とは何か』で、すべてが生まれると同時に消え去りいかなる形も描かないような「カオス」としての宇宙を想定したうえで哲学と芸術と科学を「カオスに抗する闘い」とし、次のように述べている⁽²⁸⁾。

それ [=カオス] は誕生と消滅の無限速度である。ところで、哲学がたずねているのは、共立性 *consistance* を獲得しながらも、また潜在的なものにひとつの固有な共立性を与えながら、どのようにして無限速度を保持すればよいのか、ということである。[……中略……] 科学は、あるまったく別のしかたでカオスに取り組むのであり、それはほとんど逆のやり方をする。すなわち、科学は、潜在的なものを現働化させることができるある準拠 *référance* を獲得するために、無限なものを、無限速度を放棄する。[……中略……] 科学はある準拠平面によってことにあたる。それは [映画の] ストップモーションに似ている。それはある不思議な減速であり、減速によってこそ物質は現働化し、またそればかりでなく、命題によって物質を洞察しうる科学的思考もまた現働化する。(QP 112/200)

ドゥルーズはここで、潜在的なものを現働化することなく実体化すること、共立性を与えることが可能であり、哲学はそれを行うと述べている。それに対して科学は無限速度を放棄すること、有限な速度へと「減速させる」ことで潜在的なものを現働化し、準拠の平面を描く。くしくもここでストップモーションという例示がなされるように、この準拠平面は相対的な同時性の束である「フレームとしての時間」に対応するだろう。そしてデューリングは、ポール・ヴィリリオの情報社会論における瞬間的な接続の全面化による時間と空間

の消滅という黙示録的な観念を批判する文脈で、無限速度というものは存在せず光速を極限としてつねに速度が有限でありあらゆる接続には「時間がかかる *prend du temps*」と述べている^[29]。

『哲学とは何か』のこの議論をドゥルーズとデューリングの関係を図式化するために用いることは、われわれが設定したイメージをめぐる問題系に対して外在的であり一定の留保を置くことが必要だろう。われわれにとってとりわけ重要なのは、ドゥルーズが哲学の実践＝概念の創造を潜在的なものの現働化とは異なるものとして考えているということだ。

ドゥルーズは共立平面ないし内在平面を「思考のイメージ」とパラフレーズし、『物質と記憶』第1章をその特権的な事例としている(QP 52/88)。しかし映画という芸術的イメージは、いかにして哲学にとっての思考のイメージに生成するのだろうか。それはおそらくわれわれが先に見た、感覚-運動図式の断絶による観客の行動可能性の剝奪と切り離すことができない。ドゥルーズは時間イメージ的な映画において「精神的自動機械は外部世界 *monde extérieur* から切り離される」と述べている。これは観客がもはや映画を行動の有機的な環境として見ることができなくなったことを示しており、それは端的な「外 *dehors*」へと変質する。「世界と脳の同一性、つまり[精神的]自動機械は、ひとつの全体をなすのではなく、むしろある外とある内を接触させ、一方を他方に現前させ、対面させ、衝突させるひとつの限界、ひとつの膜を形成する」(IT 268/286)。

この「外と内の接触」においてなされる「無理数的切断」が時間イメージ的な映画を駆動するのだが、『シネマ』の思考自体もまた、映画を「外」とし、それと非共約的な関係に入ることによって駆動されているのではないだろうか。『シネマ2』結論部は、無理数的切断による映画の思考を論じた直後で「映画における理論の効用」に触れて閉じられている。

映画の理論は、映画「について *sur*」ではなく、映画が喚起する諸概念についての理論であり、これらの概念はそれ自体別の実践に対応する別

の概念と関わり、概念の実践 [= 哲学] がほかの実践に対してなんの特権ももたないのは、ひとつの [実践の] 対象がほかの対象に対して特権をもたないのと同じだ。[……中略……] 映画の理論は映画を対象とするのではなく、映画の諸概念を対象とするのであって、これらの概念は映画そのものに劣らず、実践的、実効的、あるいは実在的である。[……中略……] したがって、真昼であれ真夜中であれ、もはや映画とは何かではなく、哲学とは何かと問わなければならないときが、いつもやってくる。(IT 365-366/385)

諸々の実践は、ほかの実践との「相互的干渉」(*Ibid.*) の水準で行われるが、それだけにそれぞれの実践の対象 = 生産物は区別されるとともに、そこに序列を持ち込むべきではない。映画はイメージを対象とし、哲学は概念を対象とする。ドゥルーズが『シネマ2』の6年後に「哲学とは何か」と問うたとき、諸々の実践の干渉はおのおのにとっての「非 non」としてほかの実践が要請されると言われる。「芸術が非芸術を必要とし、科学が非科学を必要としているように、哲学は哲学を把握するある非哲学を必要とし、非哲学的な把握を必要としている」(QP 219/367)。『シネマ』においては映画こそが「非哲学的」なものとして必要とされていたのであり、この「外」に沿って、イメージという概念は裁ち直され、それと並行して概念実践の理論が構築される。だからこそ『シネマ』の方法論はその結論においてしか書かれえず、それが『哲学とは何か』において「非」の関係として定式化される。『シネマ』においてイメージ概念の実践的価値とは、映画のあるいは非哲学的イメージが思考のイメージへと生成すること自体を可能にした点にあるだろう。観客さえ貫くものとしてのイメージによる物質的世界の一元化、知覚の外在性、そして身体の後発性と受動性が、書かれるものと書くことの関係性にまで跳ね返っていく過程が本書には刻まれている。

凡例

ベルクソン、ドゥルーズ、そしてドゥルーズ＝ガタリの著作に関しては参照に際して以下の略号を用いる。

Henri Bergson,

MM: *Matière et mémoire*, Paris: PUF, 2012 [1896]. (『物質と記憶』、熊野純彦訳、岩波文庫、2015年)

EC: *L'Évolution créatrice*, Paris: PUF, 2013 [1907]. (『創造的進化』、合田正人・松井久訳、ちくま学芸文庫、2010年)

ES: *L'Énergie spirituelle*, Paris: PUF, 2009 [1919]. (『精神のエネルギー』、原章二訳、平凡社ライブラリー、2012年)

Gilles Deleuze,

B: *Le Bergsonisme*, Paris: PUF, 2014 [1966]. (『ベルクソニズム』、檜垣立哉・小林卓也訳、法政大学出版局、2017年)

IM: *Cinéma 1: L'Image-mouvement*, Paris: Minuit, 1983. (『シネマ1 * 運動イメージ』、財津理・斎藤範訳、法政大学出版局、2008年)

IT: *Cinéma 2: L'Image-temps*, Paris: Minuit, 1985. (『シネマ2 * 時間イメージ』、宇野邦一・石原陽一郎・江澤健一郎・大原理志・岡村民夫訳、法政大学出版局、2006年)

PP: *Pourparlers 1972-1990*, Paris: Minuit, 2003 [1990]. (『記号と事件——1972-1990年の対話』、宮林寛訳、河出文庫、2006年)

RF: *Deux régimes du fous: Textes et entretiens 1975-1995*, Paris: Minuit, 2003. (『狂人の二つの体制——1975-1982』、宇野邦一監修、河出書房新社、2004年。『狂人の二つの体制——1983-1995』、宇野邦一監修、河出書房新社、2004年)

Gilles Deleuze et Félix Guattari,

QP: *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris: Minuit, 2005 [1991]. (『哲学とは何か』、財津理訳、河出文庫、2012年)

文献一覧

Nicolas Cornibert, *Image et matière: Étude sur la notion d'image dans Matière et mémoire de Bergson*, Paris: Hermann, 2012.

Elie During, *Faux raccords: La Coexistence des image*, Arles: Actes Sud, 2010.

---, « Vie et mort du cinématographe: De *L'Évolution créatrice* à *Durée et simultanéité* », in Bergson, C. Riquier (dir.), Paris: Cerf, 2012, pp.139-162.

---, « Notes on the Bergsonian Cinematograph », in *Cine-Dispositives: Essays in Epistemology across Media*. Translated by Franck Le Gac, Edited by François Albera & Maria Tortajada, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015, pp.115-128. (* 本論文については Academia.com にアップロードされているバージョンを参照し、参照に際してそちらのページ数を記している。https://www.academia.edu/5268278/DURING_Notes_on_the_Berg-

- 小倉拓也『カオスに抗する闘い——ドゥルーズ・精神分析・現象学』、人文書院、2018年。
- エリー・デューリング「共存と時間の流れ」、清塚明朗訳、『ベルクソン『物質と記憶』を解剖する——現代知覚論・時間論・心の哲学との接続』、平井靖史・藤田尚志・安孫子信編、書肆心水、2016年、pp.270-305。
- 平井靖史「現在の厚みとは何か？——ベルクソンの二重知覚システムと時間存在論」、前掲『ベルクソン『物質と記憶』を解剖する』、pp.175-203。
- 福尾匠「眼がスクリーンになるとき——ゼロから読むドゥルーズ『シネマ』」、フィルムアート社、2018年。

註

1. 興味深いことにデューリングは、ベルクソンのテキストに現れる比喩的な対象としての「イメージ」については頻繁に言及している (During [2012], p.140, During [2015], p.2)。映画装置はそうした「イメージ」の特権的な事例として位置づけられている。
2. この点については平井 (2016) で詳しく論じられている。
3. 「むしろ知覚とはここでは純粋知覚、すなわち事実においてではなく権利において存在する、ある知覚である。その知覚は、私の存在する場所に置かれ、私が生きているように生きていて、現在のうちに没入しており、あらゆる形態の記憶の消去によって、物質についての無媒介的で瞬間的なヴィジョンを得る」(MM 31/67)
4. この点から、なぜドゥルーズが映画を考えるうえで精神分析的な「想像界l'imaginaire」概念を基礎に据えることを批判しているのかということが理解できるだろう (PP 88-96/129-140)。
5. 「ベルクソンが、生物をひとつの全体と、あるいは宇宙の全体と比較するとき、彼はもともと古い比較を復活させているようにも思われる。けれども、彼は、ふたつの比較項の意味を完全にひっくり返す。そのわけはこういうことである。すなわち、生物がひとつの全体であり、したがって宇宙の全体と同一視されうるのは、生物は [宇宙の] 全体が閉じていると想定されるのと同程度に閉じているマイクロコスモスであるからということではなく、反対に、生物はひとつの世界に開いているから、しかも、世界というもの、宇宙というものは、それ自体〈開かれたもの〉であるから、ということだ」(IM 20/19)
6. この点については拙著、福尾 (2018) 第4章で詳述した。
7. During (2010), p.14.
8. *Ibid.*, p.13.
9. *Ibid.*, pp.14-15.
10. デューリング (2016)。
11. ドゥルーズもデューリングも「映画の錯覚」という語をベルクソン由来のものであるかのように用いているが、これはベルクソンの著作、少なくとも『創造的進化』には登場しないものであることを断っておく。しかし本書で「内的映画装置」、「映画的方法」そして「映画のメカニズム」と呼ばれるものがある種の錯覚として考えられていることは間違いないのでこゝでも映画の錯覚という語でそれらを代表させることにした。加えて、訳語の問題として本稿ではcinématographiqueを「映画的」、cinématographeを「映画装置」、そしてcinémaを「映画」と訳すこととする。

12. しかしここでドゥルーズが「結果」と呼んでいるものは、たんに映写されたイメージであるというより、カメラと映写機の分割や移動カメラの発明などの技術的發展が前提とされている (IM 12/7)。
13. During (2015), p.2 および During (2012), p.143.
14. During (2015), p.2.
15. *Ibid.*, p.5.
16. During (2012), p.151.
17. 実際にデュリングは具体的な持続と抽象的な持続の対立に局所的／大域的を重ね合わせている (During [2012], p.159)。
18. こうした点は、分割スクリーンを多用し語りの基盤としているテレビドラマ『24』の分析において示されている。「[分割スクリーンにおける]リアル・タイムは、したがって、複数の知覚の中心の、物理的なあるいはバーチャルな共現前と結合している [=大域的な表象における同時性]。しかし、同時に、分割スクリーンはまったく逆のことを示してもいる。つまり、同時性のもうひとつの側面を構成する、離接や分離を示してもいるのだ。選隔地をつなぐ瞬間化された *instantanée* 通信技術と、切り裂かれた画面の視覚的なモザイクのカップリングは、接続と分離、集結と離散を繰り返すことによって、断片によって全体化する世界を描くのに最も確かな方法である」(During [2010], p.174)
19. During (2012), p.161.
20. During (2010), p.77.
21. *Ibid.*
22. *Ibid.*, p.78.
23. *Ibid.*, p.68. これは主に、『めまい』において特異な存在を示すのはマデリンではなくジュディであるという観点から帰結されることである。ジュディは、幻影であるマデリンでしかない存在として、つまり何者でもないという特異な存在をまとっている。そしてジュディがジュディとして認められると同時に、彼女は自身が演じたマデリンの見せかけの死と同じ仕方ですら実際に死ぬ。この見せかけと現実を交差する反復を形象化するものとしてメビウスの輪が考えられているのである。
24. *Ibid.*, p.76.
25. この点については以下を参照。Cornibert (2012), pp.66–70.
26. 「映画は知覚と行動における身体の現前を再構成することを目的とするのではなく、[……中略……] 身体の本源的な発生を操作することを目的とする」(IT 262/280)。運動イメージ的な「行動の映画」と時間イメージ的な「身体の映画」の対比については拙著第5章で扱った。
27. 『つなぎ間違ひ』でデュリングは本書に収録された論文の執筆と彼が携わった『持続と同時性』の批判版の編集は同時期であることに触れ、主題の連関を示唆している (During [2010], p.12)。
28. カオスおよび哲学、芸術、科学によるそれとの闘争については小倉 (2018) 第9章に詳しい。
29. During (2010), pp.188–189.

(都市イノベーション学府博士後期課程・都市イノベーション専攻)

2019年12月10日 査読を経て受領

On the Concept of Image in Deleuze's *Cinema* and Its Pragmatic Aspect

Takumi Fukuo

This paper attempts to comprehend the status of “image” in Gilles Deleuze's *Cinema 1* (1983) and *Cinema 2* (1985), especially in relation to the philosophical practice. Deleuze develops the concept of image through reading Bergson's *Matter and Memory* (1896) and classifying images of hundreds of films. The two aspects of *Cinema*—dealing with philosophical texts and artistic images at the same time—are inseparable from the concept of image. Thus, our project can be defined as measuring the distance between the cinematic images in themselves and the philosophical concept of image. Deleuze says that a theory of cinema is not “about” cinema, but “about the concepts that cinema gives rise to” or “the concepts of cinema”. But images will give rise to concepts only if its concept has a certain pragmatic aspect.

To examine this hypothesis, we refer to Elie During as another Bergsonian-film theorist. During does not use “image” as a Bergsonian term. But he converts Bergson's famous argument on “cinematographic illusion” to the philosophical foundation to explore the moving images, although for Deleuze that illusion is not about cinema (image) but about only cinematograph (technological device). This strong contrast will help us to clarify the function of image in Deleuze's *Cinema*.