『シネマ』における創造的仮構とベルクソン哲学

泉　順太郎

いずみ じゅんたろう
立教大学大学院 現代心理学研究科映像身体学専攻博士課程後期課程　映像身体学

はじめに

本稿の目的は、ドゥルーズ『シネマ2＊時間イメージ』[1]（以下：『時間イメージ』）における「創造的仮構（fabulation créatrice）」の概念の意味を、その本全体が基づいているベルクソン哲学との関連に、明らかにすることである。

ドゥルーズは生涯、ベルクソン哲学を自身の基礎とした一方、「ベルクソンは強度量を質に置換してしまう[2]」「ベルクソンは、即時的過去がどのように救われ得るのか、本質的には問うていない[3]」など、彼への批判意識を隠そうとはしなかった。ベルクソンへの深い理解と一体の、その批判的態度は、『時間イメージ』において1つの哲学的形態、即ち創造的仮構となった。このことを、本稿では示したい。

1節ではまず、創造的仮構という概念が『時間イメージ』の結論としてどう導かれているか、また、その本の主題である“時間”ないし“時間イメージ”とどのような関係にあるかを、形式的に一気に整理する。2節では、ベルクソン自身の概念「仮構機能（fonction fabulatrice）」について整理し、『シネマ』との関係と差異を示す。3節では、その差異が、「時間（過去）」についての両者の哲学的態度の差から来ていることを示し、1節で形式的にまとめた創造的仮構の捻出が、ベルクソ

1　ジル・ドゥルーズ『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、2007年（Gilles Deleuze, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris: Les éditions de Minuit, 1985）。以下：『時間イメージ』（*Cinéma 2*）。尚、本稿の論旨との兼ね合いや、訳語の統一のために、邦訳版から訳語を変更している単語もあるので、以下、対応する原文の語を示す。

2　これは記憶の度に関して言われている。ジル・ドゥルーズ『差異と反復』財津理訳、河出書房新社、2001年、358頁。

3　ジル・ドゥルーズ『ブルーストとシーニュ（増補版）』宇波彰訳、法政大学出版局、2008年、73頁。

ン哲学を自己流の時間論として再構築するドゥルーズ哲学として実行されていることを示す。4節では、その時間論が抱えてしまう難問を、『時間イメージ』が克服しようとするところに、仮構があることを示す。5節で、その仮構に“創造的”という語が付されることの意義を、ベルクソンとの関係に改めて考える。

I　創造的仮構と登場人物

1.1『時間イメージ』6章以降の各結論：仮構から創造的仮構へ

『時間イメージ』の5章までは、『シネマ1＊運動イメージ』[4]（以下：『運動イメージ』）の要約と、そこから外れる時間概念である「結晶」を、ベルクソン用語によって規定することに当てられ、6章以後は、その結晶内に見える、時間イメージの具体的なあり様を、何度も何度も異なった言葉で規定することに当てられる。後者で、仮構の語が繰り返し登場する。そこでまず、6章以後での仮構の扱われ方と、その扱いの変移を、一気に形式化して整理しておきたい。

6章から9章までの各4章は、「運動イメージ的図式が崩壊し、時間イメージが成立する」過程を別様に記述し直す。各章のその記述は、いつも自由間接話法[5]という一語に帰着する。同じくいつも各章の結論部に登場するにも関わらず、その度に語られ方が段階的に変化し、最終的に、“創造的”という最大限にベルクソン的な修飾語が冠せられる語が、仮構である[6]。『時間イメージ』で分類される幾つもの映画は皆、共通の本性として自由間接話法を取ると言えるが、その働き方はそれぞれ異なってもいる。仮構の語と共に、各章で別様に述べられるのは、この実際の働き方である。

4　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（Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris: Les éditions de Minuit, 1983, pp. 10-11）。以下：『運動イメージ』（*Cinéma 1*）。

5　（最低）2つのものが、互いの人称を貸し借りして1つの文（シーン、カット）をつくるという特有の趣で、この語が用いられている。

6　ドゥルーズ論では、仮構は、ニーチェ哲学と一体の「偽なるものの力能（puissance du faux）」という概念に属する。現行、仮構に焦点を定めたドゥルーズ論の主な書籍として、Gregory Flaxman, *Gille Deleuze and the fabulation of philosophy*, Minnesota: University of Minnesota, 2012と、Ronald Bogue, *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010がある。両者ともに（後者はベルクソンも重視しているが）、ニーチェ哲学、文学、政治との関連で仮構を論じている。ドゥルーズ哲学全体の論として、正当な説明である。他方で、ベルクソンを理論の全体的基礎にする『シネマ』での仮構は、確かに偽なるものの力能の論を発端としつつも、そこに留まることなく、ある進展（変質）を開始し、創造的進化（évolution créatrice）ならぬ創造的仮構（fabulation créatrice）に行き着くため、ベルクソンに力点を置いて新たに論じる必要がある。

各章の記述を見比べると、仮構の論には明らかな傾向性、ないし進展性が見出せる。つまり、純然で素朴な仮構（6章）→小説（7章）→創造的な模造（simulation）（8章）→創造的仮構（9章）、と論が推移している。かつ、その流れに立ち塞がるものとして、物語言説（récit）、物語内容（histoire）[7]、神話（mythe）などが言われる。以下、具体的にまとめる。

まず6章最終節、ニーチェを引き合いに出しつつ、崇拝（vénération）によって真として振舞うフィクションから抜け出た「偽なるもの」が、独自に獲得する自身の力能として、仮構という語が登場する。現実世界の真とはそもそも、そう崇められるフィクションでしかなく、映画は本性的に、それから自由なものである。だがどうしても、映画作家（以下：作家）や、カメラが捉える人物や土地は、それらが帰属しているであろう価値観を真に表象するものとしてイメージを作ってしまい、映画はその真正モデルに従属してしまう。この「真正の物語言説の様式（mode de récit）[8]」というモデルから抜け出すために映画は、現実世界を支配するその様式を、真正という価値観から外しながら自ら模造する（simulation）ことで、それを語る者たちの記憶を（別の）真として創り出す。

これが力能なのは、真を破壊できるからでなく、真を成すその原理的様式を把持し、奪い、別様に作動させることで、独自の真を創造できるからである。その作動面を際立たせた言い方が、仮構である。

7章ではこの語は直接的には登場しないが、代わりに小説（roman）という語が、説話的（narratif）でなくなった映画のあり様を機能的に述べる。7章は物語言説というより、それを構成する言葉遣いと、それが言語使用者の実在様態（mode d' existence）を成す局面を扱う[9]。説話的様態に縛られた映画では、その登場人物（personnage）（以下：人物）たちが、ある階級や郷、置かれた状況、作品のジャンル、といった自らの所属するカテゴリーに適合した言葉や身振りによって規律的に実在している。だが、小説的な映画では、ある人物が、様々な階級、職業の言語を借用するように、散歩（balade）から物語詩（ballade）へ、日常生活か

7　6章以降、物語論とのつながりが極めて深い用語が頻出し、その中でfabulation（仮構、作り話）も出現する。ただし、物語論上でのfabulaと、『時間イメージ』のfabulationとは意味が異なる。前者に関しては、David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985, pp. 49-53.

8　modeは文脈により、様式、様態、とした。

9　これは選択の問題としてある。ドゥルーズ『時間イメージ』、247頁（Deleuze, *Cinema2*, p. 230）。また次の訳を統一した。réalité：現実（性）、existence：実在（性）。尚、現実の人物（personnage réel）は最初、脚本や筋なく自分の意思で行動する、所謂ドキュメンタリー（ノンフィクション）映画の主役などを指すが、その後意味が変わる。本稿1.2参照。

ら演劇へ、夫婦喧嘩から叙事詩へと、作品全体を引っ張りながら諸カテゴリーを移行する（それらを峻別したまま）。これが（ゴダールにより）映画に与えられる「小説に固有の力能」である。6章では、物語様式について仮構があったが、7章では、物語を各々語る人物たちの実在様態について小説的力能が言われている。

8章では、7章での小説的で横断的な、人物たちの言語使用を引き継ぎながら、言語行為（acte de parole）という概念が登場し、これが創造的な模造と言い換えられる。その模造は、来たるべき民衆を発明する仮構である。形式的には、人物の実在様態の論（7章）で、物語様式の論（6章）を補強するように、仮構が再規定されていると言える。

8章最終節は、物語内容[10]という語を出しつつ、それぞれの用語を次のように整理する。まず、植民者が人物を被植民者として隷属化する物語内容（イデオロギーとも言われる）を持ち込む。その地で元々語られていた神話は、人物をその民族に固有の人格的実体（entité）とするための礎（これも真正の物語であろう）であったはずが、今や入植者たちの物語内容のために尽くす非人格的（impersonnelles：没個性的）なものへ変わり、内側から彼らを被植民者にしてしまう。人物は被植民者であることを止め、民衆となるために、物語内容から脱する必要があるが、それは神話からその内なる作動原理を、自分のものとしてもぎ取り返し、民衆の記憶を新たに生み出すことで行われる。この神話の再盗用が「創造的模造」、及び「それ自体記憶である」仮構、と呼ばれ、それが人物により実際になされるとき、言語行為が言われる。言語行為により、民衆はこの記憶と同時に発明され、その民衆と一体の人物の実在が創造される。

9章全体は、視覚イメージと音声イメージとの闘争関係を、映画の自己変化の系譜として追う構成となっている。ここでは、音声イメージが視覚イメージに挑み、そこから奪い返してくるものとして純粋な言語行為が語り直される。8章までに、（人物自らが属すに至る）民衆を誕生させる言語行為の論と共に、人物の実在を創造する仮構が言われてきた。それをなぞり返しつつ9章は、その人物の言語行為が即ち、映画の系譜自身が内的に起こしてきた自己変化としての闘争である、と述べているのであって、その意味で、人物の言語行為は、「仮構行為とな

10　物語言説で表される内容。『時間イメージ』終盤では、（神や預言者により）石版に刻まれた文字、という視覚的趣がこの語に付加され、それに縛られた発話から脱するために、音声が抗う。

る（devient acte de fabulation）[11]」。この映画自身の音声―視覚闘争の記述が具体化するにつれて、人物が言語行為を行うのではなく、音声イメージが行う言語行為の姿や、それに抵抗し始める視覚イメージ自身の姿として、人物や諸物があるように語られる。このとき、その両者の闘争の発端となる、音声側の独立行為が、創造的仮構と呼ばれる。そして人物はむしろ、音声―視覚両イメージの交わるところに見出される[12]。

どの章でも仮構と切り離せないのは人物である。人物の実在は、6章である種前提されていたが、その後、それを成立させる行為的条件（仮構）の論へほどけて行き、9章で再び、映画の2本性が交差するところに位置づけられ直す。この論が一方で、仮構から創造的仮構への変移の論をなしているのである。このように、時間イメージ（この本の主題）に関しての、仮構の意義とその変移は、それと人物との関係変移として記述されているのである。

1.2 仮構と、登場人物の記憶

仮構はまず何よりも、記憶（mémoire）に関わる。仮構は偽なるものに力能を与えるが、この力能は、偽を1つの怪物的記憶に変えるものであり、むしろ、仮構そのものが記憶となる（8章）。6章以降、“時間”は、仮構というこの記憶構築の論を以て述べられ、そしてその記憶の現実性は、人物に委ねられる。人物はその記憶を持つものから、それを自身の実在と共に創り出すものへ、そして映画自身の記憶を実在的に担うものへ変わる。その論の発端となる6章を集中的に見てみたい。

6章、ジャン・ルーシュやピエール・ペローの作品の人物は、現実世界では既に、或いは最初から実在しない先祖たちの系譜的記憶を語り、それに則って行動して見せ、真正の物語様式から逃れた自分たちの真を発明し続ける。真正なそれが人物を現実世界での同一性に留めようとするのに対して、人物による偽なるそれは、人物自身を他者へ変え続ける。人物は、物語様式の変更を自らなすことで、現実の人物へと絶えず生成する。これが、映画の捉えねばならない現実の人物の生成である[13]。

11　同前、335頁（*ibid*., p. 316）。
12　同前、357頁（*ibid*., p. 339）。
13　同前、210頁（*ibid*., p. 196）。

映画がそれを捉えるとき、作家とカメラが関わっている。カメラが捉えるイメージは本性的に、作家と人物の両視点を、見る―見られる、主観―客観、といった諸視覚性との一致を完遂できないまま含んでいる。“カメラ”というこの偽なる知覚的本性において、人物の行う仮構には常に作家の視線が入り込む。作家は、人物が仮構により徐々に変移するとき、変移前と変移後の状態に自らを食い込ませ、人物の行為が、現実世界の表象ではなく映画自身の真として再結合するようにする。ただし、その前後の状態が視覚的、音声的イメージに現働化することはない。作家の映画的機能（有体に言えば、人物に対する撮影術や編集術）と一体の、何らかのイメージについて、それらは潜在化している。逆に、人物の仮構は、この潜在的な前後を独自に含むことでのみ、現実世界の真からも、映画の物語的継起性（フィクションを語るモンタージュ。理論的完成者にエイゼンシュテイン、実践的完成者にヒッチコックが置かれている）からも逸脱しながら、映画的真としての記憶を創造する力能の、現働的イメージとなる[14]。

加えて作家も、自らの真正な現実性を捨て、人物と共に、作品内に固有の現実性へ向かう。カメラという知覚様式におけるこの2者の生成が、仮構という記憶創造の現実性をなしている。このとき、現働的イメージを構成する潜在的“前後”、これが直接的に時間イメージを構成している。したがって時間イメージは、仮構を現実的なものとする潜在的前後から成り、そしてそれを教えてくれる現働性こそが、人物の行為なのである（これが人物と作家との自由間接話法と結論されるものの内実である）。

7章、8章では、この両者の生成の実践論へ移る。それは、仮構の論が徐々にベルクソンのそれとずれながら、創造的になっていく過程でもある。よってここで一度、ベルクソン自身の仮構の論をまとめ、その後両者の違いにも着目しつつ、7章以降について考えたい。

14　6章3節冒頭参照。また6章では潜在性、現働性という語は使われていない。4章の論を踏まえ、本稿で付け足している。4章に関しては3.1参照。

2 ベルクソンにおける仮構

2.1 人格：精霊から神へ

ベルクソンの仮構は『道徳と宗教の二源泉』（以下：『二源泉』）で語られる。この本は一種、人間社会と神との共進化論をなしており、自然の曖昧な人格化である精霊（esprit）の世界から、個別的で人格的な神々（dieux）が出現し、その2者の混成状態の世界から、唯一神（Dieu）が生じる過程を、人間社会の進展過程との相互作用に記述している。

この最初の一歩“精霊の成立と原始的社会の発生”は、仮構機能（fonction fabulatrice）により成され、この機能は知性的本能の働きと述べられる。個々人の知性（本性的にエゴイスティック）が、自身の利益追求の果てに自己生命を破壊することがないよう、本能（個を生命の全体性に完全に従属させる。真社会性昆虫がモデルケース）が知性の内で監視役として働く。これにより、社会的個人という性格が人類に授けられる。「水の精霊」を仮構することで、水源を奪い合い殺し合うのを防ぎ、共同管理するように、本能を介した自然が人類を仕向けるのである[15]。これは、人類をその内に含んで流れている生命が発動する、自然的防衛機構である。これが仮構機能の端的な説明である。

個と社会、知性と本能とが上手く安定維持されると、やがてその自然的目的を抜け出した遊戯的な語り、「神話」が出現する。その神話の中でこそ、確固たる人格を持つ神々が成立する。さらに人類の諸部族間の活動とリンクして、神話内の神々も喰う喰われるを繰り返し、結果、唯一神が生まれてくる[16]。

精霊、神々、神への進化は、物語られる人格（personne）の完全性の上昇としてある。この進化の発端は仮構機能であるが、そのさらに萌芽的作動は出来事の人格化（personnification）[17]である。これは例えば、強烈な物的諸振動が織りなす大騒乱の連続を、「地震」の名の下に個別化することである。これが“人格化”で

15 アンリ・ベルクソン『道徳と宗教の二源泉』中村雄二郎訳、白水社、1978年、211-218頁（Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Bergson Œuvres, 6e édition, Paris: PUF, pp. 1124-1129）（以下：『二源泉』（*MR*））。

16 同前、224-234頁（*ibid*., pp. 1133-1140）。

17 これは静的宗教をなす原始的働きであるが、その説明自体が、ウィリアム・ジェームズの体験記（récit）を基礎にしている。同前、183-192頁（*ibid*., pp. 1105-1111）。尚、『二源泉』を主な資料とし、人物ないし人格を主題としたベルクソン論としては、Anthony Feneuil, *Bergson Mystique et philosophie*, Paris: PUF, 2011.があり、本稿はこれを主に参考している。

あるのは、その物理現象の背後に何らかの統合的な意図[18]を想定し、その持ち主を想定し、それとの対面として現象を個体化するからである。

人格化の完成はキリスト教の神としてある。だが『二源泉』は、その神を絶えず生命創造の渦中にあるエネルギーそのものとして、再び肯定することで、種として閉じた人類に再び進化への活路を見出させることを目標にしている。その契機は、神秘家の行動である。彼らは、仮構よりもさらに根源的な、物的動乱そのものが人称的に個別化しているまさにその次元を体験するのである。

2.2 創造的感情：神秘家と哲学者

神秘家は神を非人格的なものへ解体するわけではない。人類を貫く生命の力が、知性と本能を生みだしつつそれらを重奏して、神を創出しているその局面を己で体験するのである。神秘家はこれを一挙に「神の愛」として感じ、その愛に焼き尽くされる己の魂を熱情（enthousiasme）として感じる。これは極めて個人的な体験であり、創造は愛の主として人格化してはいるが、神（の愛）も神秘家（の体験）も完全に自己完結している。

それを絶えず普遍的なものとして記述し、人類全体に関わる進化概念として開き続ける役割を担う者が、哲学者である。この記述によってのみ、多様な生命種をそれぞれの完全性を以て一挙に個体として実現していく創造のエネルギーが、神という1つの人格として真に肯定されるのである。哲学者はこの際、生命創造の力動へ融解していく神秘家の魂を、個人的な熱情ではなく、創造的感情（émotion créatrice）として捕まえ、明確な観念として記述し、その記述によって逆に、力動の中へ融解しようとする神秘家の魂にも、その個別的人格が保たれる（哲学者なしの神秘家は“病人”と区別できない）。

この2者の行動により、地球上で人類のみが、自身が種として閉じているばかりでなく、まさに進化的過程の内にいることを認識し、それへ向けて自己を開くことが可能となる。『二源泉』のプランはこのようなものである。

哲学者と神秘家を繋ぐ、創造的感情。これは、前述した出来事の人格化[19]の結

18　tendance　文脈により、意図、傾向、とした。

19　脚注15と同箇所。ジェームズの手記をベルクソン自身が仏訳し、émotionとしているものを、その後ベルクソンは自身の文章でsentimentとして反復しており、自身が使用するémotionと意図的に分けている。Feneuil, *Bergson Mystique et philosophie*, p. 64によれば、これらは、絶対的な区分を示している語ではない。『二源泉』内では少なくとも、émotionが神秘家に関する重要タームとなっている。

果物（神話、戒律、教会など）にではなく、その作用の只中に潜り込む魂を以て、その作用の起源的本質（神々と人類を共創造するエネルギー）を体験することに言われる。哲学者は、この神秘家の体験に肉薄するために、自身の感情を奮い起こし、既存の言葉と観念に無理強いして、その感情を形式化（概念化）する。哲学者は、その強制を果たしてくれる特定のイメージを、神秘家と一体化する感情として思惟することを通して[20]、神秘家にとっては魂を焼き尽くすものでしかない神の愛を、“創造のエネルギー”の人格化として、どうにか概念化するのである。この場合に、個人的激情ではなく、人類を進化へ開く創造的感情が、哲学者の記述対象として確定する。

2.3 人物と、時間の化身

人間の行動を正しく規範的に御する仮構機能。それが礎となる神話の完成形態としてのキリスト教。そこから出現する神秘家はドグマへの従属を突破し、その根源にある力の脈動に直接触れる。同時に哲学者がそのイメージを捕まえ、概念化する。

感覚運動図式の完成において、その崩壊を経て、そこへの従属から逃れ、直接的に提示される時間イメージ。ドゥルーズは、それを映画的思考とする。

この2つは、何が共通し、何が異なっているか。類似点と共通点は人物（personne、personnage）の語に見られるが、そこには決定的な差異がある。その差異は仮構という語と共に広がり、その差異が向かう先には創造的感情ではなく、創造的仮構がいる。以後本稿はこのことを述べていく。ここではまず人物に関わる点を見たい。

『二源泉』で重要視される人格（personne）という語[21]に対して、『シネマ』では主に人物（personnage）が言われる。加えて、『シネマ』は前者の語をも決定的なニュアンスで用いている。つまり、「結晶の中に見えるのは、時間の化身（le temps en

20　2.2については主に、ベルクソン『二源泉』、304-308頁（Bergson, *MR*, pp. 1189-1191）。また、感情そのものではなく、それが既存の形式（言語、観念）への強制力となるとき、イメージと言い換えられている、と読める。音楽家なら、そのイメージは音楽の形を取り、（哲学者よりも）理想的なその例として、ベートーヴェンとその交響曲がまず挙げられている。

21　『二源泉』でも人物という語がわずかに登場し、「物語の中で、自然法則を破るような神的力のない、登場人物」の意である。例えば、同前、234頁（*ibid*., p. 1140）。

personne)、時間の迸りなのだ[22]」と言う。この表記は頻出しないものの、必ず、「結晶イメージがその中に見せる、直接的時間イメージ」の意で言われる。

『二源泉』は創造のエネルギーを、人間の似姿としての神ではなく、それ自身に固有の“人格”へコンバートすることを目指していた。『時間イメージ』も確かに、時間それ自身としての人格へ接触することを志向している。が、『二源泉』の哲学者は、人間の姿を避けての、創造の人格化を目指すのに対し、時間の化身は各作品の人物から構成される以外ない。後者の人物は人間的でないかもしれないが、人間の姿を各個していることは確かである。

だが、その人物がそれ自身で時間の化身となっているのではない。それは、個的人物たちの死で成り立っている。『二源泉』の哲学者が、崩壊していく神秘家の魂を、人類の世界に救い出すこと、つまりその個的生を救済することを以て創造の人格化を目指すのと逆である。人物たちの死を以て、時間の化身の記述が許される。

この死により、『時間イメージ』4章と5章は、生命の原理たる“創造”とは別の、“時間”を語り、それを時間イメージとして哲学的に形式化する。しかもそれは、結晶の概念を以て完成している。ならなぜ、以降の章は書かれたのか。「仮構」の出現がそれ以降の章からであるだけに、本稿が本当に問うべきはこの点である。次の節では、4、5章において時間の化身の概念化がどう完成しているのかを見ることから、そこにある『二源泉』やベルクソン哲学との差異を明らかにし、続く4節で、その差異の向かう先の必然として、7章以降の記述があることを示す。

3 映画の記憶

3.1 核：時間と結晶

結晶の中に見えるのは時間であり、時間の化身、時間の迸りである。だが、結晶は時間ではない[23]。その結晶は「構造と発生の次元」を持ち、構造の中に発生

22 ドゥルーズ『時間イメージ』、113頁 (Deleuze, *Cinéma 2*, pp. 110-111)。『二源泉』のキー概念と共通の語“personne”が入っていることを強調したいので、“le temps en personne”を時間の化身とした。自然な訳としては、時間それ自体。

23 明言されている箇所としては、同前、112頁 (*ibid.*, pp. 109-110)。

(逆り) が見える。4、5章において、構造は“鏡”の論を契機として明確化されるが、肝心の発生は判然としない。が、発生を構造的に変換する語“結晶核”が登場し、それは少なくとも発生的な趣を携えている。

結論を言えば、発生は、人物と作家との共実在 (即ち6章以降の仮構) の記述に賭けられており、7、8章にかけてその意義が明確になる。それを見るためにも、ここでは完成された結晶構造を概観したい。4章は、構造を現働的イメージと潜在的イメージが、絶えず変換し合いながら、識別不可能な状態になっているものとする。この複合性が構造と成り得るのは、個別的人物がその強固さを物語的に保つからである。

合わせ鏡の迷宮で互いに互いの真正を求め、殺し合うことでしか、自身の現働性を回復できない2人の人物 (『上海から来た女』)[24]。このように、人物がその行為を以て、互いにその現働性を具体的にやり取りする潜在性となり、結晶を動的で物語的に、構造化しているのである。

5章になると、それは単に現働性と潜在性の複合ではなく、記憶の構成として語られる。この記憶は世界の記憶であり、どんな特定の人物のそれにも還元できない、全人物の共存 (coexistence) を含んだ記憶である。とは言え、その具体性は人物が担っている。人物は、その記憶構造を成す過去の諸層[25]を担っているのである。これは何より、ウェルズ作品に見える。ディープフォーカス内の幾つかのレイヤーを、各人物が横断し、互いに中継し、やり取りすることで、ドラマ化する。それらは全て、“薔薇の蕾”といった現在的基準に照らされ、それを現働性の基点にした過去として、各個収縮する。様々な回想は、幾人もの人物の個的記憶と行動を巻き込みながら、彼らの物語的行動によって、ケーンの死 (現在) へ向かう1つの巨大で潜在的な記憶を成す諸過去として、現働化し合い、共存する。

だがこの記憶構造の“核”は、最早現在的な収縮基準すら消滅し、回想と呼ぶことすらできない諸過去から成る。今や薔薇の蕾は現在的基準ではなく、諸過去が過去同士で参照し合い、互いを現働化させる際の特異点 (純粋回想) である。諸過去のイメージは自身を受け入れてくれる現在に至ることなく、真を発見され

24 同前、97頁 (*ibid*., p. 95)。
25 ベルクソン用語として、層と和訳される“nappe”は、テーブルクロス状に広がる布の意があるため、スクリーン、プランを連想させる語でもある。『シネマ』では、これが過去自身としての現実性を持つと、“couche (レイヤー)”と言われる。

ることのないケーンと共に、孤独に死んでいく。核を求め結晶の中を覗く者が眼にするのは、死の、自殺の結晶核であり、現在という現働性の失われた、時間の墓場である[26]。

過去の諸層は実在する。そう言い続けるドゥルーズが見たその実態、即ち直接的な時間イメージは、死に満ち満ちた恐るべき第一質料としての普遍的生成である時間の化身、或いは、人物たちが死に没する大地としての、原初の時間である[27]。次項で見るが、これは彼自身の哲学的態度が必然的に招いた、時間の絶望的な姿である。

しかしここには、死の巨大さに対してあまりに些細にではあるが、人物たちの生のひしめきも確かに記述されている。判然としないなりに、死しか引き止めない結晶から、それは外へ出ようとしている。人物は、時間の時間としての潜在性から逃れ、生きようとはしている。

以下に見ていくように、仮構は、時間の潜在性のためにではなく、人物が自らの生を求めて行う逸脱のためにあり、『時間イメージ』の創造性は時間自体ではなく、そこから逃れ出る人物の生が担うのであって、その生を通して初めて、時間イメージが映画自身に対して価値を持つのだ。創造性はそれとして人格化されず、時間の内部から逃れる人物の生として、個々に実践されるのである。

3.2 記憶の潜在性：ベルクソン哲学との差異

現在への収縮を止めた、過去自身の過去同士による現働化領域、即ち潜在的諸過去自体の共存領域。これは、時間の自己触発的な内的変化（affection）の全体性と言い換え可能である[28]にも関わらず、それが実現に近づくほど、生命的収縮、即ち現在を感覚行動的に構成するための諸過去の収縮から遠ざかり、時間は死相を帯びることになる。

この死はひとえに、ドゥルーズが潜在的諸過去の各実在の救済を願っていることに起因している。ベルクソンとの差異はここにある。一言で言えば、潜在性の語が持つ時間論的価値が、両者全く異なっているのである。このことはむしろ、『ベルクソンの哲学』において明示されている。

26　4章、5章に見られる、結晶本性としての死の事例は枚挙にいとまがない。だがこの死と共に、一種の俳優論として、現実の人物の生成論が既に準備されている。同前、99頁（*ibid.*, p. 97）。
27　アンドレ・バザンが引用されている。同前、160頁（*ibid.*, p. 151）。
28　これを時間の直接的定義としてあげている。同前、114頁（*ibid.*, p. 111）。

『時間イメージ』の約20年前、ドゥルーズ自身がベルクソン哲学を要約する形で書いた本がこれであるが、ベルクソン自身の文章と比較してみると、明らかにその主題がずれているのがわかる。ドゥルーズはどんなときも、ベルクソン哲学の根本を、潜在的な過去自身の領域としての宇宙的記憶を存在論として語ること、に見ている[29]。この領域はあらゆる人間、生命をその内に含んだ宇宙―持続であり、その自己変化運動として、宇宙的記憶がその中の無数の過去を過去同士で変化させ続けている。記憶―宇宙の巨大なコーンである[30]。ベルクソン哲学はこの領域の運動を現実的に概念化したのだ、というのだ。

ベルクソン自身、確かに過去自体の潜在的領域を認めている。だがそれに、それ自身の価値はない。それは、感覚行動的生の次元を、我々の実在の根幹で、潜在的過去の力動が現働化しながら創出しているものとして知らせる限りで価値を持つ。これはしかも、人類の進化過程そのもの、つまり持続のあり様を言ってもいる。

例えば人類は、生方向への持続をより高めるために、持続を停止させる方向に精神を働かせ、生的現働化の及ばない潜在性を思い描き、「純粋な空間」という観念を持つに至った。これを獲得することで人類は、対象との空間的位置関係の内に、「対象―自己」の延長的把握が可能になり、物体に対する反応をより多く、より効率的に選択できる猶予を勝ち取った[31]。自己生存力を高めたのだ。ベルクソンが潜在性の語で語るのは、こうした、一度そこへ沈むことで、逆に一層強く現働化する生の現実性である。

しかしドゥルーズが見るベルクソンはそうではない。真の現実として潜在的過去を肯定し、その相互現働化運動、即ち生へ収縮する現働性ではなく、潜在性同士が相互に参照し合い、収縮させ合い、互いを生み出し続けているその現働性を肯定する者なのだ[32]。「過去の諸層は実在する」、ベルクソンはドゥルーズにそう

29　ジル・ドゥルーズ『ベルクソンの哲学』宇波彰訳、法政大学出版局、1997年、55-59頁、111-113頁（Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, 3e édition, Paris: PUF, 2004, pp. 49-52, pp. 103-105）などがわかりやすい。

30　同前、111-112頁（*ibid*., p. 103）。

31　アンリ・ベルクソン『創造的進化』真方敬道訳、岩波文庫、2005年、240-244頁（Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Bergson Œuvres, 6e édition, Paris: PUF, pp. 664-668）。また、ベルクソンがいつも批判するのは、空間発生も内に含んでいる「生成」を、その結果物である空間で置き換え、かつ、その空間的表象に、その原因である生成と同じ価値を与えてしまう認識である。例えば、同前365頁（*ibid*., p. 759）。

32　ドゥルーズのこの方向性をさらに新たな現実性の創造という方へ推し進める論として、江川隆男『存在と差異 ドゥルーズの超越論的経験論』、知泉書館、2003年、の特に第5章以下が挙げられる。これを参考にしつつこの箇所では、端的には「過去の現実化＝ベルクソン哲学」対「過去の過去としての実在肯定＝ドゥルーズ哲学」という構図を描くに留まるようにしている。

語りかけ続けている。生に向かわない潜在的時間“結晶”を、尚もベルクソン哲学の語が語るなら、それが死に充ちるのは必定である。

3.3 死と思考

『時間イメージ』の映画は、その過去を自身で思惟しており、私たちはそれを覗いている。『二源泉』は創造の体験者と思考者を綺麗に分けているが[33]、映画はそれを共に実行する者である（4節で後述）。映画は過去の諸層の実在から成り、しかもその記憶を巡って思惟する脳である。

純粋過去の思考を、アラン・レネの映画が成す。それは、人物の時間的分裂を言う。人物自身は現在に属しつつ、その情感[34]が過去へ沈み込む。その情感を人物として、思考が具体的に働く。後者の意味で、人物―情感を、過去の諸層としながら思考している脳が映画であり、スクリーンは即ち脳膜である。

が、これが逆に、現在へ属している人物を生として位置づける、ということはない。現在は未だ結晶構造の一部であり、墓場へと潜在化し、過去の実在に捧げられる。現在に属す人物は死者となり続け、過去の層に棲み着くしかない。この死に様が、現在の諸先端と言われるものである。「何かが起きるだろう」「起きている」「起きた」「起きなかった」…このすべてが諸先端として同時にあり、その同時性の点に人物は立たされ、それぞれの現在で揺れる別様の情感が交錯する過去となる一方で、その過去の次の実在性のために、再び現在へ打ち上げられる。それが生に見えたとしても、一瞬先で死にゆくことをさだめられており、人物は情感を引き抜かれ、死ぬためだけに生かされ続ける。

しかし生はわずかに残存している。思考は、過去の諸層が死に硬直してしまうのを妨げながら展開する、脳の作動である。こう言われ、5章が閉じられようとするとき、それは、現在の同時的諸先端に対応しながら、過去が過去同士で恒常的に変異していることを要約しているばかりでなく、別のことを語り始めている。死の妨げられ方である。それは時間構造として、過去自身がどう実在を持ってい

33 哲学者がなし得ない直観を、神秘家が体験し、そのイメージを前者は何とか考えようとする。これがベルクソン哲学全般に対してこの本の持っている新しさである。哲学者が直観者たり得ないのは、『創造的進化』以降の彼自身の行動とその挫折に基づいてのことと思われる。中村弓子「哲学者のモラルと『道徳と宗教の二源泉』」、シンポジウム報告論集『生の哲学の彼方』、東京大学大学院人文社会系研究科、2008年、98-132頁、に詳しい。

34 sentiment　心理的機能という語に呼応している。émotion（感情）ほど具体的な方向性は持たない、心の揺らめきといった趣ではないか。また文脈上この“心理”は思考を具体的に構成している、脳神経間の化学的、電気的な相互作動の一定のまとまりのことでもある（ドゥルーズ『時間イメージ』、173頁（Deleuze, *Cinéma 2*, p. 163））。

るかという結晶的問いではない。それは、時間の化身に飲み込まれながら、その死の只中で、映画に固有の生を創り出そうとする問い、即ち発生の問いである。

生、時間の迸り、発生、そうした語は、時間の化身の放つ死臭のように常にそれへ付随している。が、それは上記の現在に委ねられはしない。哲学者が、自身の心的揺らぎを創造的感情へと具体化しながら、神の愛と一体化した神秘家の魂を、生へとサルベージすることができるのは、彼の実在が神秘家の体験の外部で、その熱情に巻き込まれていないからである。『シネマ』での時間の直接的定義が、「愛するものであり、かつ愛される対象である神」として人格化される創造の経験的定義と、ほとんど同じ響きを持っているとしても[35]、「スクリーン＝脳」として思考自体を構造化しながら、自身の内に取り込んでいる時間の化身の定義からは、生を導くことは絶対にできない。この不可能性を無視して、何らかの情感を創造的感情とみなし、生として現在を語ってみても、それは結局運動イメージの復活を謳うことにしかならない。それは人物たちの死の意義を消し去ることでしかない。

だが5章の後、6章からの論が、人物が自身の実在構成のために繰り広げる抗争の記述をなすに応じて、時間の生的迸りは、全体的な時間の化身ではなく、むしろ、それの構成者という役に囚われた個々の人物たちの、自身の生存を賭けて闘う行為に委ねられていく。レネ作品が実現する映画自身の思考は、時間の化身という巨大な死に呑み込まれながらも、その外へ脱する人物の個的生の方向に、預けられていくのである。

4 死と新生

4.1 生を向く思考

6章で偽なるものの力能であった仮構は、8章で「真の創造」として呼ばれることとなる。がそれは、人物が自身の生を獲得する記述としてのことである。ここからは7章と8章に眼を向け、それを確かめたい。

6章で、現実世界との闘争的関係で述べられた、現実の人物の生成。7章は、その人物の実在構成の場が、我々に対する映画自身のあり様としてどのように開

35　脚注28、および、ベルクソン『二源泉』、304頁（Bergson, *MR*, p. 1189）参照。

かれているのかが言われ、それが映画自身の思考の場[36]として述べられ、その思考が生を呼び込もうとする。

6章での真正の問題。それはここで信の問題へ変換されることで、映画の思考と結びつく。真なる世界の全体と、それに相応しい反応を選択しながら生きる自分。両者のそんな感覚運動的結合を[37]、我々はもう信じられない。ここで必要なのは、カトリック的ドグマによるその信の継続（の偽証）ではなく、信の復帰である。ベルクソン的な生への現働化を信じることが不可能となったとき、未だ世界を信じること。これが映画の思考に賭けられている。映画はそのために、世界との断絶こそを表現する。この断絶そのものにおいて、我々の新たな信を回帰させるためにである。

ある世界の結合が破壊されるとき、その断絶に世界の創造性が示される。この断絶の前後を、再び現働的イメージが相関的につないでいく、という意味でではない。それでは単に感覚運動的モンタージュ（物語世界）の継続にしかならない。そうではなく、この断絶として、その映画内にはあるはずのなかったものが挿入され、それがモンタージュ系列とは別の現働性を生み出すという意味である。この現働性こそが、映画自身の思考の作動である。

あるはずのないもの、映画内に到来する絶対的外部。それは例えばジャンルである。ゴダールは、人物に行動と言動によって幾つものジャンルを横断させる。1つの映画は、叙事詩、演劇、或いは別の複数の映画ジャンル、我々が他作品のどこかで見た典型的な何か、そういったものを自身の内に穿たれる。これらは映画自身の内にはなく、作者（と我々）しか知らないものである。しかしこの絶対的外部によって、映画作品は自身の内に、（自身が持ち得なかったジャンルの）映画を反映していく。そして人物は、そうしたジャンルの人称化のために、自身の実在を成す振る舞いや言説を選択させられるのである。

この反映反復が映画自身の思考をなしている。自分の記憶に一切ないもの、思い出し得ないものを、自己反映しながら映画は思考する。この反映自体は常に物

36　本稿では「映画自身の思考」と明記したが、実際は、我々から完全に分断できはしないものの、我々自身の思考とも言い難い何らかの思考であろう。この映画的思考の担い手として、“特性のない人”が言われ、彼は我々の記憶から盗んだ様々な年齢を被って実在する、純粋状態の少々の時間（時間の化身と並置されるプルーストの語）と語られる。ドゥルーズ『時間イメージ』、236頁（Deleuze, *Cinéma 2*, p. 220）。

37　ドゥルーズはいつも、映画はそもそも説話的でないが、感覚運動図式と共に発展することで有機的説話をなす、と主張している。例えば、同前、177頁（*ibid*., p. 167）。または、ジル・ドゥルーズ『記号と事件――1972-1990年の対話』宮林寛訳、河出文庫、2007年、246-247頁でも、集中的に明言されている。

語的モンタージュとして内部化されていくとはいえ、思考を一回一回強制しているのは次に到来する絶対的外部であり、これ自体は常に映画外へ逃げていく。この外部性は絶対に映画が思考できないものである。

人物はこの思考不能性を、自身が行う自身の実在様態の選択として引き受け、映画の思考を現働化する。その実在は常にこの外部により強制される様態選択としてある。この様態が、人物の身体となる。それは、選択された様態ではなく、選択がなされるところにある。物語的振る舞いが選択されるその瞬間にこそ、その物語自体から解放された、映画の思考という現働性を疑いようなく実現してくれる、人物の身体があり、そしてその生がある。その生きる身体が物語世界に没しないよう我々が信じること。それを通して、世界の統一性消滅の証左であるその断絶においてまさに、我々に世界への信が委ねられるのである。この意味で、断絶自体の再創造性[38]を、人物は生として持つのである。

4.2 死の間隙

7章が映画の思考を、身体を要にして生と結びつけたとは言っても、「我々は聖骸布の中に死滅せずに保存され、舗石を突き破って出てくる生の胚芽を信じるように、身体を信じなくてはならない[39]」と言われるように、その身体と生の実在は、未だ我々自身に強く依存しており、我々と映画との関係において成立しているに過ぎない（1節で見たように、映画的仮構ではなく、小説と言われるに留まっているのはこのためであろう）。

これが映画自身の生として真に実在的になるには、死が要る。7章はこのことを語らなかった。人物が、その生を真に持つのは、自分だけの死と共にである。そしてその死と生を以て、人物は哲学者となる。

この死を、8章は与える。7章で思考と結合して論じられた身体が、身体の映画と、脳の映画とに分離する。前者は、生の思考を強制し、後者はその思考としてある。そしてこの映画的思考が再び我々の世界と関係を結ぶとき、民衆の誕生、即ち創造的模造となった仮構が言われる。つまり最終的には6章の論に回帰するのだが、それは生と死を内包し、新たなものとなってのことだ。

38　このとき、必ずしも間隙がモンタージュ的な前後関係の分断を示すわけではない、という旨が言われるが（ドゥルーズ『時間イメージ』、259頁（Deleuze, *Cinéma 2*, p. 242））、この重要性は8章で明らかになる（本稿4.2参照）。

39　同前、242頁（*ibid.*, p. 225）。

身体の映画で示される思考強制のための外部。それは時間イメージである。これは、6章（本稿1.2参照）で言われている、以前―以後間での人物生成のことである。しかし今度は、その生成は明確に“身体”という具体性を持つ。逆に身体は、自身をその潜在性に捧げる。そのとき身体は、結晶の中心部と交通するために、ほとんど骸のようになり続けなくてはならない。身体は今や、何らかの態度や身振りを選択し、実在的に横断していくことは許されず、それらの間隙に“選択不可能な者”として棲まされる。身体はこうして、諸々の現実の間で痙攣する限りで、潜在的結晶構造、つまり、時間の諸層（以前）と諸先端の同時性（以後）の重なりをも具体化する。3.2で見たように、この時間の潜在性はまさにドゥルーズがベルクソン哲学に見出す、過去自身の動的実在性を証言するものであり、その時間を思考させるものである。

だが、この時間が発生として言われ、そして（それを具体化する）身体の発生として言われるのは未だ、間隙に具体化されたこの結晶の目的因として、我々の世界への信回帰が言われることと共にでしかない。それなしには身体は、自身の実在も選択できないまま、ただただその無限のあり様を痙攣において潜在化させる、ドゥルーズ流ベルクソン哲学の有機的要素であるに過ぎない。

脳の映画は、諸層からなる潜在的時間の現実性を自身の記憶とする。そして、3.2で見た通り、潜在的記憶を成す過去は過去同士で互いを収縮し合っており、諸層は互いに潜在的であると同時に、現働化し合っている。つまり過去は互いに相対的である。ここではこれが、6章からの以前―以後という趣を引き継ぎながら、“過去としての内部―来るべき外部”と言い換えられ、相対的内―外と規定される。

脳の映画は、間隙に込められる結晶的構造を相対性からなるものとする。これ自体は『ベルクソンの哲学』の頃から一貫された態度である。だがそれは、時間という絶対的な1つの持続内の相対的な諸相（潜在―現働、収縮―弛緩）を、我々が現実的に思考する際のものであった。脳の映画が求めるのは逆に、この時間（論）の外であり、そこに生がある。

この外は、絶対的外―内と言われ、人物自身の二つの死を実現する。絶対的内は、人物の臨床医学的死、外観上の死であり、そこから思考の世界にやってきた人物たちが帰っていく先、行き着く先に絶対的外としての死がある。アウシュヴィッツでそれを体験した者、広島でそれを体験した者、彼らは死んでいる。レネの人物は、彼らのもとからやってくる。そして誰も思い出せないその記憶をそ

の内に潜ませている。その人物は、映画の脳神経として思考世界をさまよい、絶対的外として既に決している死へと、帰っていく。

重要なのは、絶対的内―外が間隙などではなく、あえて普通に言うなら物語やモンタージュの側にあることだ。そんな普通の言い方ができないのは、相対的内―外（時間の諸層という時間論）の臨界外という位置を、それが今持っているからである。つまり、前者は後者（結晶）に対面することで、運動イメージでなく、「結晶外」という価値を獲得し、そして後者をその臨界で実現しているのである。これがここで起きている本質的事態である。

相対性の複合構造でしかない結晶の中へ、絶えず自身の死を絶対性として携えて来る人物。彼らによって漸く、前者（時間の化身）は真に現実的な思考となる。それ故に、これをなす人物は、物語論にも時間論にも還元不可の外として、自分自身の生を獲得するのだ。このとき、人物の見せるその生においてのみ、潜在的時間の諸層が生の閃光に他ならないものとなり、結晶からその外へと溢れ出る時間の迸りとなるのである。時間の化身という巨大な死の中で、自身の死を携えながら生きることで、時間を生とさせるこの人物は、映画の中に生じた哲学者である[40]。

我々の信を受ける身体は自らは思考することなく、むしろ脳内に哲学者としての人物を実在させる間隙（外）として、その外観を結晶に預けながら、それを自分の死として抱き、大地へ倒れる。これが逆に、映画の思考をその外へと解放する。この外への真の創造が映画自身によりなされるために、我々は、間隙としての身体を信じて支え、共に時間へと落ちていくのだ。

5 創造的仮構へ

5.1 模造と仮構

『二源泉』の哲学者は、神秘家の創造的体験を信じ、それを自身の記述と共に生の力動へと引き揚げた。創造を人称化する思考はこのためにあった。そんな世

40 同前、290頁（*ibid*., p. 271）。プラトンを哲学者として挙げながら、レネ作品の人物をその哲学者と等しい存在と言う。またドゥルーズは、ベルクソン哲学の最深部、（3.2で述べた）純粋過去の存在論こそ、プラトンの偉大な後継だと見ている。ドゥルーズ『ベルクソンの哲学』、61頁（Deleuze, *Le bergsonisme*, p. 58）。

界との感覚運動的結合へと向かう生的現働化が、今や崩壊した状況において、それでも（真ではなく）創造を信じる者に応え、仮構機能は時間イメージの映画へ転化した。我々人間と映画の存在との関係を、そう描いてみることができるだろう。ドゥルーズ自身がベルクソン哲学に信じる、「純粋過去救済」の思考はそこに融解することで、『シネマ』というキメラになっていた。

時間と思考のその論は、創造と一致する思考としての「映画」と、自身の思考不可能性をそこに見つつ、その映画の思考を記述する「ドゥルーズ」という、神秘家と哲学者の関係によく似た概図を想起させる。だが似ている、というのではなく、諸々の差異を孕みながら、両者が一義的であることを提示するのは、9章である。9章は、8章までが開くベルクソンとの差異の先で、『シネマ』がまさにベルクソン的であることを言うのである。それを理解するためにもまず、8章最終節について整理したい。

8章最終節は、本稿4.2で見た生としての思考の要素を以て、6章の民衆の誕生を語り直す。それをなす人物の言表が、植民者の支配的言説を奪取しながら自身の記憶を創り出すとき、間隙と言われていたところに、「仲介者（作家―人物間の）」として現実の人物が生成する。これが記憶自体と言われる仮構である。こうして、ベルクソン的感覚運動連関の崩壊において展開された、ベルクソン自身とは力点のずれた時間と思考の論は、それ自身で明確な1つの記憶を、生として記述する。

生的現働化が生命の本性としてある『二源泉』において重要なのは、既に人称化されてしまっている創造の底に降りて、その人称的語りの機能を生命創造の一環として体験することであった。創造性は、それを体験する魂を再び自身の生の方向へと浮上させる思考（者）を通して言われた。対して、その生的現働化の不信に基づく『時間イメージ』の底には、（ベルクソン的な）創造性へは一向に向かわない時間＝死があり、そこに“外”をねじ込みながら思考を発生させる人物の行為があり、この人物自身がそれによって生を持つ限りで、時間も迸るものとして思考され得た。この行為は、言語行為、或いは仮構行為と呼ばれ、特定の感覚運動的図式を我々に真として崇めさせる現実世界の神話から独立する、映画独自の物語の手段であり、これに関して創造性が言われた。

それは創造的“模造”と呼ばれる。模造の対象は、感覚運動図式的を以て、世界と自分の実在が結合しているという神話に、未だ信を置かせようとする原理である。即ちその原理は、『二源泉』が生の創造性として再び開こうとする仮構機能

であり、もっと言えば、仮構機能をそうした創造性として予め信じている思考方法である。一言で言うなら、このベルクソン的思考傾向が模造されているのだ。

5.2 映画の進化

この模造は、純粋過去を救済することで死に至る時間論を、生として思考させるという意味でも、また、生を信じるベルクソン哲学自体を一度物語として相対化した後に、再び自身の理論に絶対性として挿入するという意味でも、絶大な効果を持っている。そうして出来上がる理論が、仮構が創造性へと近づく記述で語られているのである。

だがこの仮構が、ベルクソン哲学の仮構の模造物であるのをやめて、自身の創造性を真に持つためには、9章を経なくてはならない。9章は全体として、音声イメージと視覚イメージとの闘争の歴史として、トーキーの出現時から現代映画までの映画史を系譜化するものである。その中で、これまでは人物が仮構をなす際の実態として述べられてきた「言語行為」を、音声イメージがなしてきた視覚イメージに対する抗争術として主題化し、語り直す。前者のその反旗に対して、後者も自分だけの領域を何も語らない「地層」として確保しながら、前者と闘う。そして両者は各々の臨界、即ち前者は場所を持たない物語[41]として読み取られるしかない臨界、後者は物語のない場所としてただ見られるしかない臨界、において交差し、視聴覚イメージを構成する。この両者が不一致なまま重なっている限りでのイメージが、最終的に時間イメージと述べられ、その臨界への起爆としてなされる音声側からの言語行為が、創造的仮構と呼ばれるのである。

この章は、運動イメージを中枢とする映画の進展が、その内に持つ2つの本性を絶対的差異としながら交差させることで、時間イメージが出現するというその必然性を、系譜的に示している。この意義は、次のことを思い起こすと明確になる。

映画は本性的に説話的でないが、感覚運動図式を自身のイメージとして採用したときに、説話と切り離せなくなった。しかし一度これと結びつくと今度はその効果を最大限に活かしながら進展した。音声という新たに獲得し得た自身の本性さえ、この効果に捧げることで進展してきたのである。これが運動イメージの映

41 原文ではhistoireだが、文脈上、物語内容よりも広い意味だと思われるため、邦訳版に倣い物語とした。同前、355頁（*ibid*., p. 336）。

画である。だがそれが完成まで突き詰められたとき、今度は映画の本性（1.2で見たカメラ的知覚における偽なるものの力能）へと、説話は音声と共に自らを折り返し、全く別の語りへ、つまり言語行為となっていく。これが、時間イメージの映画である。

この進み方は、（3.2で見た）ベルクソン哲学の進化の展開と等しい。潜在化している異質的本性（例えば空間）を引っ張り出し、利用することで、本性的傾向（持続）がさらに質的に押し進められる、という仕方である。弛緩と収縮として、伸び縮みしながら持続が進むということである。この伸縮の動的ファクターとして、あらゆる本性的差異が生じているのだ[42]。

9章は、説話や物語をキーとして、映画をその自己進化の中に語り直しているのである。その進化のために説話を利用し尽くしたとき、映画はその内のブラックホールへ自ら瓦解するように、説話的に自らを構成していたイメージの諸要素をそれら自身の姿へと差異化する。それらは映画の本性に即し、一方で判読されることなく全てを見せるその中心へ地層化していき、他方で一切見られることなく読まれるしかない言語行為として打ち上げられる。そしてこれらが再び交差するところで、進化は今一度推し進められるのであり、そこにあるのが、9章での時間イメージであったのだ。

言語行為としての仮構は、この進化の起爆作用と語られて初めて、創造的仮構と呼ばれるのである。（4.3で見たように）逆に8章がなしていたのは、この交差的進化の渦中で、むしろ（ベルクソン的）物語状の仮構に、生じては消え、生じては消えていく人物たちの生がその都度放つ閃光としての価値を与えることであり、その閃光は、映画の本性分極が完了する2つの地点として、進化運動が停止する2極に他ならない視覚性と聴覚性から逃れ続け、絶えずその外へ向けて創造を止めようとしない時間イメージを、証立てているのである。映画全体の自己進化という意味で真にベルクソン的な創造的仮構は、そうしたベルクソン主義の模造としての仮構による諸々の分子的な脱全体化作用、つまり人物たちの生と死によってこそ、現実化しているのだ。

42　ドゥルーズ自身の説明としては、ドゥルーズ『ベルクソンの哲学』、101-107頁（Deleuze, *Le bergsonisme*, pp. 96-99）参照。本性的差異（二元論）→潜在性としての差異の本性（一元論）→その潜在性の現働性として生じる本性的差異（二元論）…とベルクソン哲学の移行的性格が説明されている。

おわりに

してみると、時間イメージとは運動イメージから進化したものではなく、その進化状態の渦中を言っているものだと言える。創造的な仮構と模造の論は、それが、生、死、人物、作家、我々、などの諸々の異質的本性の通過を成す多孔質的内―外の形成と共にあることを言うのである。

もし『シネマⅢ』があったなら、それは進化を遂げ、別の姿に生成した運動イメージを再び論じたことだろう、と考えても誤りではなかろう。

だが現代の我々がそれを直に引き継ぐことはできない。なぜなら、直接的な時間イメージ、純粋状態の少々の時間、時間の化身は、「娘のおぼろげな微笑みとこみあげる涙の間」に挿入される壺である[43]、とされるように、時間イメージとしての進化過程は、記憶にあるはずのないもの、決して思い出せないものを思い出そうとするときに、知らず知らず強制されている思考だからである。現代、この条件である“忘却”は、手軽で偏在的な動画再生能力によって一掃され、その進化方向は我々の前から永久に失われている。

この意味で、時間イメージは、遺棄された進化の巨大な廃墟であり、『時間イメージ』はその墓標である。だがそこには、純粋過去の救済という極めて個人的な欲望を持つある哲学者の姿、その欲望に従い、かつて信じていたものを再び死の淵で輝かせる彼の姿として、その底から生を掘り起こす手段が明記されてもいる。それは確かである[44]。

43　ドゥルーズ『時間イメージ』、22頁（Deleuze, *Cinéma 2*, p. 27）。

44　その蘇生手段の一例として、平倉圭『ゴダール的方法』、インスクリプト、2010年、を挙げられるかもしれない。その著者は別のところで、『シネマ』を想起の書と語ってもいる（平倉圭「識別不可能性の〈大地〉―ジル・ドゥルーズ『シネマ2＊時間イメージ』」、『思想』No. 999、2007年、130-142頁）。