

ベルクソン哲学における聴覚的主体

金子智太郎

序論

本論文はアンリ・ベルクソン(Henri Bergson)の哲学における主体のあり方と聴覚経験の結びつきを考察する。ミリッチ・チャペック(Milič Čapek)はベルクソン哲学のなかで「聴覚モデル(auditory model)」が重要な役割を果たしていることを指摘した¹。ベルクソンは主体や客体のあり方、また自己の哲学的方法を論じるために、音楽や聞くことを繰り返しモデルとしている。主体や客体のあり方を「持続(durée)」という概念で説明するとき、ベルクソンはメロディをこの持続のモデルとした。主体と客体の関係を説明するときにはリズムをモデルとした。また、持続のあり方を理解するためには、視覚よりも聴覚を参考にする方が容易であると語っている。

チャペックはこのような聴覚モデルに注目して、西洋思想史におけるベルクソン哲学の意義を強調した²。彼は次のように説明している。早くも紀元前5世紀には原子論者が、聴覚を参照して事物を理解することを否定していた。以後、ルクレティウス(Lucretius)からヘルマン・フォン・ヘルムホルツ(Hermann von Helmholtz)に至るまで、聴覚にあらわれるものは客観的な物理世界には存在しないとみなした。聴覚は知覚する者がないければ存在しない、いわゆる第二性質の典型とされていた。しかし、現代物理学では第一性質である形や延長と第二性質の区別が次第に疑われ、むしろ聴覚が物質のあり方を記述するためのモデルになっていく。チャペックはベルクソン哲学と現代物理学がともに聴覚モデルの重視という特徴をもつと考えている。

私はチャペックの見解に概ね同意するが、聴覚モデルという観点からベルクソンだけを重視することはできないのではないかと考える。19世紀後半以降の西洋文化では、時間や音楽など、聴覚的なものに対する関心が広く高まっていたと言えるだろう。そこで、本論文はベルクソンの聴覚モデルを同時代の主要な聴覚モデルと比較してみたい。同時代のすべての聴覚モデルを網羅することはできないが、ベルクソン哲学の歴史的位置づけを考えるためにも、また彼の聴覚モデルの特徴をとらえるためにも意義があるだろう。

また、本論文はベルクソンやチャペックが言及しなかった聴覚モデルを彼の哲学の

1 Milič Čapek, *Bergson and Modern Physics*, Dordrecht: D.Reidel Publishing Company, 1971, pp.313-330.

2 *Ibid.*, p.315.

中に指摘したい。私はベルクソンの身体論もまた聴覚モデルによって説明することができると言える。ベルクソンが『物質と記憶』(1896)第一章で考察した身体の働きは、聴覚のあり方を参照することにより明確に理解されるのではないかだろうか。聴覚をモデルとする彼の身体論を、視覚をモデルとする身体論と比較することができる。さて、このような身体の聴覚モデルを論じるには、ベルクソンが記述しなかった聴覚のあり方についての議論を彼の哲学の外部に求める必要がある。そこで、本論文はベルクソン哲学に近い聴覚モデルを使用していると考えられる、マーシャル・マクルーハン(Marshall McLuhan)らの「聴覚空間(auditory space, acoustic space)」論を参照する。マクルーハンや彼の影響を受けた論者の議論とベルクソンの聴覚モデルの共通点を指摘しながら、前者から聴覚空間のなかにいる身体のあり方について学ぶことにしよう。

これまでのベルクソン哲学研究誌を振り返ると、彼の聴覚モデルは主に音楽との関係で論じられてきた。ウラジミール・ジャンケレヴィッチ(Vladimir Jankélévitch)らの音楽論には、ベルクソン持続論と音楽の関係を深く掘り下げようとする試みが見られる。しかし、この方向ではベルクソンの身体論はあまり考慮されなかった。むしろ、これまで『物質と記憶』第一章の議論を詳細に参照したのは視覚芸術論である。その代表がジル・ドゥルーズ(Gilles Deleuze)の大著『シネマ1: 運動イメージ』(1983)、『シネマ2: 時間イメージ』(1985)である³。また、マーク・B・N・ハンセン『新しいメディアのための新しい哲学』(2003)は、ジェフリー・ショウ(Jeffrey Shaw)やダグラス・ゴードン(Douglas Gordon)、ビル・ヴィオラ(Bill Viola)ら、いわゆるビデオ・アート、メディア・アートをベルクソン哲学と結びつけている。ベルクソンの身体論が視覚芸術論で参照されるのは、『物質と記憶』第一章が聴覚モデルを多く使用しているという事情がある。しかし、同章と聴覚モデルの結びつきを指摘することで、ベルクソン哲学にもとづいて身体と音楽の関係を思考する手がかりが得られるだろう。本論文ではこの議論に具体的に取り組むことはできないが、少なくともその入口のひとつは提示できると思われる。

本論文はまず第一節でベルクソンの聴覚モデルについて簡潔にまとめる。第二節ではベルクソンと同時代の論者の聴覚モデルを概観しながら、彼のモデルと比較していく。第三節ではマクルーハンらの聴覚空間論を参照し、ベルクソンが言及しなかった聴覚のあり方を理解する。最終第四節では拡張された聴覚モデルをベルクソンの身体論に適用する。

第一節 ベルクソン哲学における聴覚的モデル

本節では議論の出発点として、チャペックがベルクソン哲学の聴覚モデルと呼んだものを整理しておこう。序論冒頭で簡単にふれたが、このモデルは三つに区別できるだろう。ひとつはメロディであり、これは主体、客体のあり方を説明する。次に、リズムが

³もちろん、ドゥルーズは映画のサウンドトラックについても論じている。しかし、イメージ論を参照する議論ではやはりフレームやショットなど視覚的なものに重心が置かれる。Cf. Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'Image-Mouvement*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1983, chaps. 2, 3.

主体と客体の関係をあらわしている。最後に聴覚一般、つまり聞くことがベルクソンの哲学的方法のモデルとなる。順に解説していく。

ベルクソンは『意識に直接与えられたものについての試論』(1889)で感情、知覚、思考など、主体の経験を構成するものがメロディーと同じ特徴をもつていると説明した⁴。このメロディー・モデルは彼の著作に一貫して登場することになる。ベルクソンはメロディーを絶えず変化する流れとみなした。メロディーを構成する音はそれぞれ異質だが、相互に浸透し合い、分割できない連続をなしている。このような流れのことをベルクソンは持続と呼び、主体の経験のあり方はまさにこの持続そのものであると述べた。

主体の経験のなかでも、感情が持続であるという説明は知覚や思考がそうであるという主張と比べて、直感的に理解しやすいだろう。とはいえ、感情ですら非連続的なものとして説明されることが多い。例えば、怒りの感情はしばしば次のように語られる。あるとき、ある対象に怒りを感じたが、次第にこの怒りは弱まって、最終的には消え去り、冷静に戻る。ベルクソンはこのような説明が実際の感情のあり方を簡略化しすぎていると批判した⁵。怒りを感じたと気づく前にも、この感情と連続するあいまいな感情があったのではないか。また、怒りは弱くなるのではなく、異質な感情に変化したのではないか。最後も消滅したのではなく、以前とはまったく異なる感情になったのではないか。ベルクソンはこのように問い合わせ、感情を非連続とみなすのは誤りであり、実際の感情はメロディーのような流れとして存在すると考えた。そして、感情だけでなく、知覚や思考も同じあり方をしていると主張するのである。

ベルクソンによれば、感情と比べて知覚や思考がより分割しやすく思える理由は、後者が物質の把握に向けられているからである。彼は物質を、主体の経験とは反対に、いくらでも分割できる存在とみなした⁶。このような物質のあり方をとらえるという実践的な目的のために、知覚と思考は非連続のように見えるが、実際は異なるのだとベルクソンは説明している。

さらに、ベルクソンは『物質と記憶』第四章で、経験だけでなく物質もまた持続しているという結論にたどり着いた。たしかに物質は分割を受け入れるように見えるが、分割できるものとして扱っても実践的に問題がないというだけで、実際は経験のように分割できない存在であるという。物質は非連続的な物体の集合からなるのではなく、すべてが一体で、絶えず状態を変化させる連続的な流れであるとベルクソンは述べている⁷。彼はこの議論で、原子を力の中心とみなすマイケル・ファラデー(Michael

4 例えば、Henri Bergson, *Essai sur les Données Immédiates de la Conscience*, Paris: Félix Alcan (PUF), 1889(1997), pp.75-79.(以下、ベルクソンの著作には発表年とともに、頁数を参照したPUF版の出版年を付記する。また、同著は略号DIを用いる。)

5 DI, pp.5-8, 21-22.

6 DI, p.63.

7 ベルクソンはこのような物質観を次の四つの命題で説明した。「I. ——あらゆる運動は、静止から静止への移行である限り、絶対的に不可分である。」「II. ——実在的な運動が存在する。」「III. ——物体を輪郭が絶対的に定まつた、独立した物体にする区別はすべて、人為的な区別である。」「IV. ——実在的な運動は物の移動ではなく、状態の変化である。」(Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Paris: Félix Alcan (PUF), 1896(1997), pp.209-226. 以下、同著は略号MMをもつて。)

Faraday)と、物質を流体とみなすウィリアム・トムソン(William Thomson)という、二人の物理学者の理論も参照している⁸。こうして、ベルクソンは主体と客体をともに持続とみなした結果、聴覚モデルは両者に適用できるようになった⁹。

それでは、物質もまた持続であるとすると、主体と客体の区別はどうなるのか。ベルクソンの有名な答えは「主体と客体、両者の区別と結合に関する問題は空間ではなく、むしろ時間との関係で提起されなければならない」というものである¹⁰。本論文第四節でもう一度論じるが、ベルクソンは主体と客体をともにメロディのような流れとみなしたが、主体は緊張した流れ、客体は限りなく弛緩した流れと区別した¹¹。彼が『物質と記憶』第四章で提示した持続の一元論は、持続の「緊張度(tension)」の多元論でもある。また、彼は持続には無数の緊張度があり、人間はそのなかで比較的緊張した持続であると推測している。この緊張度の多元論は次著『創造的進化』(1907)で再び展開されることになる。そして、持続の緊張度について説明するために、ベルクソンはメロディとは異なる聴覚モデルを導入した。彼は主体と客体の区別を、持続の速いリズムとゆっくりしたりズムの違いと説明している¹²。これがメロディーに続く第二の聴覚モデルである。

メロディとリズムの他に、ベルクソンは聞くことというモデルを使って自己の哲学的方法について説明している。『思想と動くもの』に収録された論文「変化の知覚」のなかで彼は次のように述べている。持続というあり方はたしかに理解しがたい。その理由のひとつは、知覚の流れを分割して、非連続的な物体の集合としてとらえる傾向の強い視覚が、五感のなかで優位にあるからである¹³。それに対して、聴覚を参照することで知覚の連続的な流れを把握することが比較的容易になる。たしかに、ベルクソンは自己の哲学的方法を「直観(intuition)」と呼び、視覚的な言葉を使ってこの方法を説明することが多い。しかし、このことはチャペックが論じたような西洋思想の伝統を考えれば無理もないだろう。一方で、ベルクソンは自己の方法を「精神的聴診(auscultation spirituelle)」と呼び、また「奥底にある生命の絶えざるうなり(bourdonnement)を聞く」という言い方もしている¹⁴。視覚と聴覚の特徴を考慮すれば、見ることよりも聞くことが彼の方法のモデルによりふさわしいと言えるだろう。哲学的方法のモデルとしての聞くことは、メロディ、リズムに続く、ベルクソン哲学における第三の聴覚モデルである。

8 MM, p.225.

9 例えば、ベルクソンは『思想と動くもの』(1934)で、アルフレッド・ノース・ホワイトヘッド(Alfred North Whitehead)が一片の鉄を「メロディの連続」と呼んでいることを参照している。Henri Bergson, *La pensée et le Mouvant*, Paris: Félix Alcan (PUF), 1934(1998), p.78.(以下、同著は略号PMをもちいる。)

10 MM, p.74.

11 MM, pp.227-233.

12 MM, pp.228-232.

13 PM, pp.163-164.

14 PM, pp.196, 167. Cf. 杉山直樹はこれらの表現をベルクソン哲学の本質を示すものとして重視し、著書の題名としている。杉山直樹『ベルクソン 聽診する経験論』創文社、2006年。

第二節 ベルクソンと同時代の聴覚的モデル

本節では、ベルクソンと同時代、19世紀後半以降に論じられた聴覚モデル論を概観し、ベルクソンのモデルと比較する。この時代には聴覚的なものに対する関心の高まりが多くの分野で見られるため、さしあたりベルクソン哲学と関係が深いと思われる議論から取り上げている。そして、聴覚のどのような特徴に注目するかに応じて、三つのモデルをまとめた。それぞれのモデルが注目するのは音楽の抽象性、聴覚の社会性、声の内部性である。これらの聴覚モデルについて論じる前に、まず聴覚モデル自体についての本論文の解釈と、ベルクソンと同時代の聴覚的なものに対する関心について簡潔に論じておく。

チャペックや、次節で取り上げるマクルーハンらの理解とは異なり、本論文は聴覚モデルのなかに多様性を認めるという立場をとる。少なくとも聴覚という現象のどの側面、どの特徴を考慮するかで、モデルに幅が出ると考える。前節でまとめたベルクソン哲学における三つの聴覚モデルは、相互に結びついていると考えられる。しかし、本節で後に見るように、相容れないモデルもあるだろう。したがって、視覚と聴覚の比較だけでなく、異なる聴覚モデルの比較も必要なのではないか。以上のような解釈は、視覚文化論においてハル・フォスター(Hal Foster)やマーティン・ジェイ(Martin Jay)、ジョナサン・クレーリー(Jonathan Crary)らが取った解釈に倣っている。彼らは「視覚性(visuality)」や「視の制度(scopic regime)」という言葉を使って、視覚の歴史的、社会的多様性について論じている¹⁵。視覚も聴覚も、また両者の区別も唯一のものではなく、そのなかにさまざまな差異があるだろう。視覚と聴覚を対比させる議論では、両者それぞのなかにある差異が見失われがちである。本論文ではこの差異すべてを考慮することはできないため、適宜簡略化しながらも、多様性を前提として論じていくことにする。

次に、西洋思想史における聴覚の位置づけと、19世紀後半以降の聴覚的なものに対する関心の高まりを概観しておこう。チャペックだけでなく、ハンナ・アーレント(Hannah Arendt)やマーティン・ジェイもまたこのような論点を扱っている。アーレントは『精神の生活』(1978)の「比喩と言ひ表しえないもの」と題された節で、思考のモデルとなる感覚について論じた¹⁶。そして、彼女も過去の西洋思想が一貫して視覚をモデルとして思考を語ってきたと述べている。彼女によれば、アリストテレス(Aristotle)が『感覚と感覚対象』で聴覚モデルに言及したことを貴重な例外として、古代ギリシア思想から視覚の優位は揺るがず、中世キリスト教思想にも視覚モデルが受け継がれた¹⁷。しかし、現代に至って西洋思想の関心の中心が思考自体から思考の形式としての言

15 Cf. Hal Foster, "Preface", in *Vision and Visuality*, Hal Foster, ed., New York: The New Press, 1988, pp.ix-x.

16 Hannah Arendt, *Life of the Mind vol.1 Thinking*, Mary McCarthy ed., London: Secker and Warburg, 1978, chap. 13.

17 ただし、アーレントによれば、アリストテレスは他の著作では視覚モデルを採用しており、一貫していない(*Ibid.*, p.241)。

語に移ったため、視覚モデルの使用は減少していったとアーレントは見ている。彼女がここでターニング・ポイントとしてあげているのがベルクソンの視覚モデル批判である。アーレントの議論を参照しつつ、ジェイもまた現代フランス思想における、伝統的な「視覚中心主義(ocularcentrism)」に対する攻撃の先駆けとして、印象派美術とともにベルクソンをあげた¹⁸。

アーレントが念頭に置いた視覚モデルとはどのようなものか確認しておこう。彼女は先の著作で視覚モデルの優位を論じたハンス・ヨナス(Hans Jonas)の文章を参照している¹⁹。視覚の特徴としてあげられているのは、主体と客体の間に距離をとることである。この特徴のため、視覚モデルからは主体と客体の明確な区別と、客觀性の概念が得られる。そして、聴覚は主体を客体の時間的進行のなかに閉じこめてしまうが、視覚は主体を客体から切り離して自由に、能動的にすると考えられる。このようなヨナスの説明はベルクソンの議論とまさに対照的である。ベルクソンは哲学的方法である直観が最初に「間に挿まれるものない」もの、つまり主体の経験に向かうと述べている²⁰。また、詳しい説明は省略するが、ベルクソンの自由論は「自由行為は流れている時間のなかで行われる」という言葉に集約されるだろう²¹。経験全体から「動機」を分割せず、経験の流れが連続的に行行為としてあらわれることをベルクソンは自由と呼んでいる。チャペックはこのような議論を聴覚と結びつけたが、アーレントらはベルクソンと聴覚の関係には言及しなかった。

思考の聴覚モデルをもちいた論者として、アリストテレスとともにアーレントが言及しているのは、晩年のマルティン・ハイデガー(Martin Heidegger)である²²。彼女によれば、ハイデガーは思考する主体が存在の呼びかけを「沈黙の鐘の音(the ringing sound of silence)」のように聞くと考える。ハイデッガーが聴覚の特徴のなかで重視したのはその受動性である。貫成人は彼の聴覚モデルを次のようにまとめている。

ハイデガーにとって、存在とは、この声や響きのようなものだった。視覚というものは、じつはわたしの方から見ようとする意志に従うものだ。見たくないものは見えず、それどころか、何も見たくなければ目をつぶればいい。けれども、われわれは耳をつぶることはできない。なにかが聞こえるとき、それは、そのなにかが声や音を発するときでしかない²³。

ベルクソンやハイデガーのみならず、19世紀後半以降の西洋文化が聴覚的なものに対して強い関心をもつたことを、多くの論者が指摘している。例えば、視覚芸術や文

18 Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993, chap. 3.

19 Arendt, *op. cit.*, 1978, pp.111-112.

20 PM, p.27.

21 DI, p.166.

22 Arendt, *op. cit.*, 1978, pp.122.

23 貫成人『ハイデガー　すべてのものに贈られること：存在論』青灯社、2007年、127頁。

学においては「時間」をどのように表象するかという問題が繰り返し問われた。谷川渥はキュビズム、未来派、マルセル・デュシャン(Marcel Duchamp)の時間に対するアプローチを比較し、三者に共通するベルクソン哲学の影響を指摘した²⁴。また、音楽との関係をどのように考えるのかも、19世紀後半以降の視覚芸術と文学にとって重要な問題だった²⁵。それまでの感性論の主要な対比だった視覚と触覚の対比から、視覚と聴覚の対比に論点が移行したとも言えるだろう。さらに、私の考えでは、同時に聴覚モデルのなかの多様性が顕著になった。これより、本論文はベルクソン哲学と同時代の関係の深い議論から聴覚モデルを見ていく。異なる聴覚モデルの比較を通じて、ベルクソンのモデルの特徴がより明確になるだろう。

まず、ベルクソンも属するとされる、いわゆる「生の哲学」には聴覚を視覚と対比し、聴覚の重要性を強調する議論が多く見られる。例えば、フリードリヒ・ニーチェ(Friedrich Nietzsche)『悲劇の誕生』(1878)の「アポロン的なもの」と「ディオニュソス的なもの」の対比がそうだろう。前者は論理、夢、自己などに、後者は神秘、陶酔、脱自などに対応し、また造形芸術と音楽に対応している。ニーチェによれば、この両者は本来「たがいに並行して進み、たいていは相互に公然と反目しながら、相互に刺激しあって、つねに新たな、力強い作品の出産にはげむ」²⁶。そして、彼はこうして生み出された作品がギリシア悲劇であると述べている。ギリシア悲劇はその後、アポロン的なものだけが強調されて「オペラ」に変わってしまった²⁷。しかし、現在、哲学や音楽に導かれて、ドイツで悲劇が再生しつつあるという²⁸。

ニーチェは同著で音楽の特徴を説明する際、アルトウール・ショーペンハウアー(Arthur Schopenhauer)の議論を参照する。ショーペンハウナーは『意志と表象としての世界』(1819)第五二節で、音楽と他の芸術の違いが模写されるものにあると考えた。音楽以外の芸術は「イデア」を模写する。「イデア」とは客観化された「意志」である。そのため、音楽以外の芸術は意志のいわば間接的な模写である。一方、音楽は意志そのものの直接的な模写であるとショーペンハウナーは考える。イデアと意志の大きな違いは、前者が常に個別のことである。音楽は決して個別的なものを模写しない。

[…] 音楽はあれこれ個々の、特定の喜びとか、あれこれの悲哀とか、苦痛とか、驚愕とか、歓喜とか、愉快とか、心の安らぎとかを表現しているわけではけっしてない。音楽が表現しているのは喜びというもの、悲哀というもの、苦痛というもの、驚愕というもの、歓喜というもの、愉快というもの、心の安らぎというものそれ自体なのである²⁹。

24 谷川渥「表象の変容——時間という物語——」「講座20世紀の芸術3 芸術の革命」岩波書店、1989年、107-146頁。

25 Cf. 和泉浩「近代音楽のパラドクス——マックス・ウェーバー『音楽社会学』と音楽の合理化——」ハーベスト社、2003年、4頁。

26 フリードリヒ・ニーチェ『悲劇の誕生』西尾幹二訳、中公クラシックス、2004年、6頁。

27 同上、171頁。

28 同上、182-186頁。

したがって、音楽における模写の非個別性、つまり音楽の抽象性こそがショーペンハウアーの聽覚モデルの特徴であると言えるだろう。

次に、聽覚と社会の関係に注目した議論を取りあげる。生の哲学に属するとされるゲオルク・ジンメル(Georg Simmel)は、『社会学』(1908)の「感覚の社会学についての符説」と題された節のなかで、五感それぞれの社会学的な意義を論じた。ここでジンメルが聽覚の意義と考えているものは、例えばきわめて多くの人間が同じ感覚を持ちうるということである。ジンメルは博物館の訪問者とコンサートの聴衆を比較している³⁰。視覚は比較的、個人の間の違いが大きく、排他的である。例外は天空や太陽を見るときであり、聽覚とこのような視覚は「あらゆる宗教の意味する結合の本質的な契機である」とジンメルは書いている³¹。彼はまた、現代ではこのような聽覚の社会的意義が弱まっていると考えた。現代的生活環境である都市や工場では、聞き合うことよりも見合うことの方がはるかに多いからである³²。

以上のようなジンメルの議論は、テオドール・アドルノ(Theodor Adorno)とハンス・アイスラー(Hanns Eisler)の、聽覚は「アルカイック」であるという主張と共通するところがある³³。彼らによれば、活発で選択力のある視覚が高度に産業化された社会に適応したのに対して、受動的で不明瞭な聽覚はそれができなかった。また、現代的な個人主義に対して、音楽の「空間的深さ、包括性、個性の吸收」という特徴も加わり、聽覚は前個人的な集団性といまだに結びついている³⁴。このような現代における視覚の優位、聽覚の集団性という論点はジンメルと共通している。しかし、アドルノとアイスラーはただ聽覚が時代遅れだと指摘するのではない。音楽の集団性はイデオロギー的目的のために利用される³⁵。また、単調な生活に対する感情的な治療として、商業主義に組みこまれる。このように、彼らはアルカイックでありながら、現代的でもあるという音楽の両義的なあり方を説明し、「非理性が理性的に実行される媒体」と評した³⁶。

最後に、声の内部性の意義を強調した現象学を取りあげよう。ジャック・デリダ(Jacques Derrida)は『声と現象』(1967)で、エトムント・フッサー(Edmund Husserl)『論理学研究』(1900-01)の読解を通じて、現象学における声の特権を明らかにした。「射影」、「地平」などの主要概念から、フッサー現象学は視覚モデルを基礎にするように見える。しかし、デリダはむしろ「自分が語るのを一聞く(s'entendre-parler)」ことこそが、彼の哲学全体を支えている活動であると主張した³⁷。自己を見ることや触れることと、自己が語るのを聞くことの最も重要な区別は、前者が常に自己の

29 アルトゥール・ショーペンハウアー「意志と表象としての世界」西尾幹二訳、中公クラシックス、2004年、217頁。

30 ゲオルク・ジンメル「感覚の社会学」居安正訳『社会学雑誌』第4号、1987年、180-181頁。

31 同上、181頁。

32 同上、182頁。

33 Theodor Adorno & Hanns Eisler, *Composing for the Films*, London: The Athlone Press, 1994, p.20.

34 *Ibid.*, p.21.

35 *Ibid.*, p.21.

36 *Ibid.*, p.22.

37 Jacques Derrida, *La Voix et le Phénomène: Introduction au Problème du Signe dans la Phénoménologie de Husserl*, Paris: PUF, 1967, pp.88-89.

外部、つまり世界の内に自己をみとめるのに対して、後者だけが自己の内面に自己をみとめることである。デリダが「純粹な自己一触発(auto-affection pure)」と呼ぶこの特徴のために、声を出すという行為は世界の内に自己を産み出すことができる³⁸。デリダは声がなければ意識は存在せず、声は意識であるとすら書いている。ただし、この声は自己の外部にある物質的音響ではなく、あくまで内面だけで知覚される現象学的な声、「沈黙を守る声」である³⁹。

声に特権を与えた思想家として、フッサールの下で学んだエマニュエル・レビナス(Emmanuel Levinas)もあげることができる。内田樹によれば、レビナスはフッサールやハイデッガーの思想が視覚モデルにもとづくと理解し、このことを批判した⁴⁰。その理由は、他者との関わりを最重要視するレビナスにとって、視覚は他者の他者性を必ず対象化し、傷つけてしまうからである。そこで、彼は語りかけること、語られた声を聞くことで他者とつながることを思想の中心に置く⁴¹。一方、フッサール現象学の延長で聴覚や聴覚と視覚の対比を主題とする著作には、ドン・イーデ(Don Ihde)『聞くことと声: 音の現象学』(1976)や、ミケル・デュフレンヌ(Mikel Dufrenne)『眼と耳: 見えるものと聞こえるものの現象学』(1987)などがある。彼らの著作からも現象学の聴覚論がやはり声の内部性に特権をみとめることができわかる。例えば、イーデは次のように述べている。

世界の声を聞くこと、想像的状態の「内的(inner)」音を聞くことは、聴覚現象の広大な範囲にわたっている。とはいえば広い意味で、すべての音は〈声〉である。つまり事物の声であり、他人の声であり、神々の声であり、私自身の声である⁴²。

また、デュフレンヌも同様に声の内部性を強調する。「聞くとはいかなることであろうか。それは、音を出すものを内在化することである。」⁴³

以上、ベルクソンと同時代の思想を中心に三つの聴覚モデルを整理してみた。他の論者に当たれば、さらに多く指摘できるかもしれない。視野を一気に広げれば、アーレントや内田樹が指摘しているように、視覚より聴覚を重視するユダヤ教の伝統もある⁴⁴。ユダヤ教の神は、視覚ではとらえられないが、声を聞くことならできるとされてい

38 *Ibid.*, p.89.

39 *Ibid.*, chap.6.

40 内田樹「エマニュエル・レビナスとユダヤ思想」『現代思想』第20巻、第2号、1992年、227-230頁。レビナスの理解とアーレント、デリダの理解は食い違う。内田樹はデリダのフッサール論がレビナスによる批判を念頭に置いていたと書いている(231頁)。結果的にフッサール、ハイデッガー、レビナスが三者とも聴覚モデルを採用したことになるが、やはりそれぞれのモデルの差異こそが重要だろう。

41 同上、228-229頁。

42 Don Ihde, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, New York: State University of New York, 1976, p.147.

43 Mikel Dufrenne, *L'Oeil et L'Oreille*, Québec: Éditions de L'Hexagone, 1987, p.91.

44 ベルクソン哲学とユダヤ教の関わりを論じた代表的な研究としては、Vladimir Jankélévitch, "Appendice: Bergson et le Judaïsme", in *Henri Bergson*, Paris: PUF, 1959. があるが、ここでは聴覚は言及されていない。

る。また、デリダは声の特権を西洋形而上学の歴史全体に関わるものとみなしている。それぞれのモデルの差異を考慮しなければ、聴覚モデルの適用範囲は限りなく拡大できてしまう。

音楽の抽象性、聴覚の社会性、声の内部性に注目した上記の三つの聴覚モデルは、一見してベルクソンのモデルとは重ならない。ベルクソンの三つのモデルでは模写の特徴のために音楽を特別視することではなく、また聴覚と人間集団の関係も考慮されていなかった。ただし、ベルクソンとショーペンハウアー、ジンメルの聴覚モデルの比較は、さらに広い視点から議論を深める必要があるだろう。例えば、本論文では扱っていないベルクソンの『道徳と宗教の二源泉』(1932)には、ショーペンハウアーやジンメルと共に通する聴覚モデルがみとめられるかもしれない。とはいっても、私はここでベルクソンと同時代の聴覚モデルの多様性を強調したい。特に、フッサー現象学の声の内部性とベルクソンの聞くことを重視する聴覚モデルは対照的に見える。この両者の対比は本論文結論で再び取り上げることにしよう。

第三節 マクルーハンらの聴覚空間論

前節ではベルクソンの聴覚モデルと主に同時代の他の論者のモデルを比較した。本節は時代を移して、マーシャル・マクルーハンによる「聴覚空間」論を見ていく。彼らの議論を選んだ理由は、20世紀以降に強い影響力をもち、またベルクソンのモデルと近いとみなせるからだけではない。次節でベルクソンの身体論に聴覚モデルを適用するとき、彼らの議論が参照できると考えられるからである。

まず、マクルーハンの聴覚空間論から参考し、次にその影響や、彼の聴覚モデルの展開を論じていこう。彼の聴覚空間論は人類学者エドマンド・カーペンター (Edmund Carpenter)と共同執筆した論文「聴覚空間」(『コミュニケーションの探求』(カーペンターとの共編、1960)所収)から始まると言えるだろう。同論文はカーペンターによるエスキモー文化の研究をふまえて、聴覚だけがとらえる空間を次のように記述している。

聴覚空間は特別な焦点をもたない。それは固定された境界のない球であり、事物自体によって作られた空間である。事物を入れた空間ではない。それは枠に入れられた絵画的空間でなく、動的で、常に流動し、瞬間ごとにそれ自体の次元を想像する空間である⁴⁵。

論点を整理すると、まず視覚がとらえる空間の特徴は、焦点と境界をもち、空虚で内部に事物が置かれ、静的であるとされる。聴覚空間の特徴は球状で、焦点も境界もなく、事物によって満たされ、動的である。「境界のない球」という記述は主に音が全方

45 Marshall McLuhan, *Media Research: Technology, Art, Communication*, Michel A. Moos ed., Amsterdam: G+B Arts International, 1997, p.41.

位から同時に聞こえることを意味する。また、同論文はマクルーハンの次著『グーテンベルクの銀河系』(1962)の基本的なモチーフを先取りしていた。聴覚が重視された部族社会は、文字文化の成立によって視覚優位の社会に移行したが、ラジオの登場が再び聴覚空間を現代社会に復活させる、という議論である⁴⁶。

以上の聴覚空間論は『グーテンベルクの銀河系』から、マクルーハンを一躍世界的に有名にした『メディアの理解：人間の拡張』(1964)に至っても、基本的には一貫している。この過程で新たに加わった説明や用語のいくつかが、論文「外心の呵責」(1963)に簡潔にまとまっている。

テレビ、ラジオ、新聞(電信と連繋している点では)は聴覚空間を扱う。この空間は聴く行為によって創造された同時的関係の球である。私達は同時にすべての方向を聞く。このことは視覚化できない独特な空間を創造する。聴覚空間の同時多発性(all-at-once-ness)は直線性(linearity)、つまり一度にひとつ、の対極にある⁴⁷。

まず、同時多発性と直線性の対比に注目したい。同時多発性とは同時にすべての方向の音を聞くことを意味する。直線性とは物事を静的な部分に分割し、順番に並置することを意味し、文字や機械の特徴とされる。また、現代社会に聴覚空間を復活させるものが電子メディア一般に拡張されている。情報を非直線的、同時多発的に配置する新聞もこれに含まれる。「聴覚空間」以後、マクルーハンの聴覚モデルには他にも聴覚と触覚の関係や、ジンメルらが論じていた聴覚の社会性など、重要な論点が追加された。しかし、ここでは聴覚空間と特に関係のある論点に議論を限定しておこう。

マクルーハンは晩年の著作で聴覚空間を再び大きく取りあげた。例えば、『メディアの法則：新しい科学』(エリック・マクルーハン(Eric McLuhan)との共著、1988)や、『グローバル・ヴィレッジ：21世紀における世界の生とメディアの変容』(ブルース・R・パワーズ(Bruce R. Powers)との共著、1989)の構成はともに、聴覚、視覚空間の対比から始まる。1978年から79年に行われた両空間についての調査が、議論の基盤になったと考えられる⁴⁸。聴覚空間の記述は基本的には初期の著作と一貫しているが、より詳細で整理されている。例えば、視覚空間は「線的で連続的、均質的、画一的な無限の容器」であり、聴覚空間は「球状で非連続的、非均質的、共鳴的、動的」とされる⁴⁹。

晩年の著作のなかで、私が特に注目したい聴覚空間の記述が二つある。どちらもマクルーハンかしばしば引用した、事故で幼い頃に視力を失った作家、ジャック・リュセイラン(Jacques Lusseyran)の文章のなかで言及されている。孫引きになるが引用しよう。

46 *Ibid.*, p.43.

47 *Ibid.*, p.123.

48 Marshall McLuhan, Eric McLuhan, *Laws of Media: The New Science*, Toronto: University of Toronto Press, 1988, p.4.

49 *Ibid.*, p.33.

音は私の内にも外にもなく、私を通過していた。音は私に空間のなかでの方向を与え、事物と関係させてくれた。[中略]

しかし、最も驚いたのは音が空間の一点から来るのでも、それ自身に引きこもるのでもないことの発見だった。音があり、反響があり、最初の音はもうひとつの音を産み出してそのなかに溶けこみ、つまり終わりのない音の進行がある…⁵⁰。

注目したい点のひとつは、引用後半で述べられている聴覚空間のなかでの音どうしの関係である。マクルーハンはこの文章を言いかえて、音が「多中心的で、反響するもの」であり、「共鳴し、相互浸透する音の過程がいたるところにある中心と同時に関わり、どこにも境界がない」とも書いている⁵¹。もうひとつの点は、聴覚空間のなかでの主体のあり方が述べられていることである。主体を音が通過するという記述をマクルーハンはこの引用の後でも繰り返している。また、聴覚空間のなかでの生活は水泳に似ているとも述べている。ステイーヴン・コナーの次の文章は、マクルーハンの議論の簡潔なまとめとして読むことができるだろう。

見ることではなくて聞くことによって定義された自己は、点としてではなく、膜(membrane)として想像される自己である。絵画としてではなく、声やノイズ、音楽が通過する通路(channel)として想像される自己である⁵²。

音が通過するような主体は、膜または通路として想像されるというコナーの記述は、マクルーハンの聴覚空間論にも当てはまるのではないか。

以上のマクルーハンの聴覚空間論を簡潔にまとめておこう⁵³。聴覚空間は球状で、焦点も境界もなく、ものによって満たされ、動的である。音はすべての方向から同時に生じる。つまり、同時発生的である。多中心的で相互浸透する音が主体を通過し、主体は音のなかを泳ぐかのようである。文字や機械によって抑圧されていたこのような聴覚空間が、電子メディアによって復活することになった。

次に、マクルーハンの影響を受けた聴覚論を参照しよう。まず、マクルーハンの下で学んだウォルター・J・オング(Walter J. Ong)の聴覚空間論を取り上げる。彼はいわば、マクルーハンの聴覚空間論に声という論点を持ちこんだ。『言語の現前：文化、宗教史のための序説』(1967)のなかで、オングは視覚と聴覚の空間の対比など、マクルーハンの議論を基本的に踏襲している。その一方で、聴覚空間を「声と聞くことを通じて運動感覚や触覚と独自の連合をもつ空間」と説明した⁵⁴。そして、視覚空間が視野と

50 Marshall McLuhan & Bruce R. Powers, *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1989, p.36.

51 *Ibid.*, pp.36, 45.

52 Steven Connor, "The Modern Auditory I", in *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*, Roy Porter ed., New York: Routledge, 1997, p.207.

53 Cf. マクルーハンの空間論については以下で広範に論じられている。Richard Cavell, *McLuhan in Space: a Cultural Geography*, Tronto: University Tronto Press, 2002.

して主体の前に拡がるのに対して、聴覚空間のなかでは主体が中心に置かれるのを強調した。このような声の重視は、オングが重視する音の「内部性(interiority)」という概念と関係がある。彼によれば、人は音に音源の内部構造があらわれていると感じる。声には主体の内面があらわれている。そのため、彼は声を特権的な音とみなすのである。そして、オングによれば、人は音源の内部を聞こうとして、音の内部に入り、音の中心に位置しようとする。

このように、口頭－聴覚的個人は中性的、視覚－触覚的、コペルニクス的空间のなかに置かれた自己を見いだすのではない。むしろ、ある種の広大な内部性のなかに自己を見いだすのだ⁵⁵。

先に見たように、マクルーハンは聴覚的主体が全方位の音を聞くとは述べているが、主体を聴覚空間の中心とは考えなかった。彼はむしろ音を聴覚空間の中心とみなし、聴覚空間を多中心的とみなす。また、マクルーハンは声と聴覚空間の関係についてほとんど言及していない。

マクルーハンのように聴覚空間論の多中心性を強調したのは、例えば音楽家のジョン・ケージ(John Cage)だった。1950年代初頭からいわゆる「実験音楽」を提唱したケージは、マクルーハンと互いの著作を引用し合うなど、影響を与え合う関係にあった。彼は1957年に発表した論文「実験音楽」(『サイレンス』(1961)所収)で、無響室での体験を基に「空虚な空間、空虚な時間というものは存在しない」と書いた⁵⁶。人工的に作られた無音の空間でも、神経系と血液の音が聞こえることに気づき、このように主張したのである。また、彼は同論で実験音楽が「似ていないものどうしの共存」と関わり、「似ていないものの融合が起こる点は数多く、聞き手がどこにいようとその耳で起こる」とも述べた⁵⁷。実験音楽がどのような音楽なのかは詳しく論じないが、少なくともケージは音をコントロールせず、あるがままにしようと述べているから、先の記述を聴覚空間一般の記述とみなしてもいいだろう⁵⁸。他にも、彼はフリージャズの演奏家に会場を動き回ることを勧めている⁵⁹。音に満たされ、動的で同時多発的、多中心的な聴覚空間というマクルーハンの考え方をケージも共有していたと言えるだろう。実際、マクルーハンは『メディアはマッサージである：効果の目録』(クエンティン・フィオーレ(Quentin Fiore)との共著、1967)で、ケージの「誰もが最高の席に座っている」などの言葉を引用した⁶⁰。一方、ケージもまたマクルーハンの同時多発性の概念に言及し、この概念を作品に活かしている⁶¹。

54 Walter J. Ong, *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, London: Yale University Press, 1967, p.163.

55 *Ibid.*, p.164.

56 John Cage, *Silence*, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961, p.8.

57 *Ibid.*, p.12.

58 *Ibid.*, p.10.

59 John Cage, *Pour les Oiseaux: Entretiens avec Daniel Charles*, Paris: Pierre Belfond, 1976, p.172.

「サウンドスケープ」概念で知られるR・マリー・シェーファー(R. Murray Schafer)は、マクルーハンの下で学んだことがあり、ケージの強い影響を受けた音楽家である。彼のサウンドスケープ論は聴覚空間の多様性を主張する点でマクルーハンの議論と異なるだろう。しかし、メディアではなく個々の音の特徴からマクルーハンの聴覚空間論を補足していることが興味深い。産業革命の以前と以後で、サウンドスケープのあり方が一変したと彼は主張する⁶²。以前のサウンドスケープはノイズが少なく、音源の位置が明確で、遠近感(perspective)があった。このような特徴を彼は「ハイ・ファイ(Hi-Fi)」と呼ぶ。ハイ・ファイなサウンドスケープは、実はマクルーハンが論じた視覚空間の特徴を備えている。一方、産業革命以後の「ロウ・ファイ(Lo-Fi)」なサウンドスケープは、ノイズや電子メディアのために音源の位置が不明確で、遠近感を欠いている。さらに、シェーファーは産業革命以後のサウンドスケープに特有の音として、機械や大都市の群衆が発する「フラット・ライン」と呼ばれる平坦な持続音や、自然にはない低音、音の集合的テクスチャー(aggregate texture)などをあげている⁶³。これらの音は遠近感を欠いているだけでなく、空間を満たし、聞き手を包みこむという特徴を強くもつとされる⁶⁴。このように個別的な音を取りあげる点に、シェーファーの聴覚空間論の独自性のひとつがあるだろう。

マクルーハンの聴覚空間論における聴覚モデルは以上の論者だけでなく、分野を超えて20世紀の多くの聴覚論に共有されている。ジョナサン・スター(Jonathan Sterne)はマクルーハンやオングらによる聴覚と視覚を対比する議論が共有する命題をリストアップした⁶⁵。例えば、「聴覚は球状だが、視覚は指向的である」、「聴覚は主体を浸すが、視覚は遠近感を提供する」などである。彼がこのリストのために参照したのはマクルーハン、オング以外に、エリック・ハヴロック(Eric Havelock)『プラトン序説』(1963)、ジャック・アタリ(Jacques Attali)『ノイズ：音楽の政治的経済』(1977)、ドナルド・M・ロウ(Donald M. Lowe)『ブルジョワ的知覚の歴史』(1982)など、哲学、メディア論、音楽学、音楽社会学、サウンドスケープ論と多岐に渡る⁶⁶。とはいえ、私はこの参照先のなかにある差異こそが重要であると考える。先に述べたとおり、マクルーハンが聞くことを重視するのに対して、オングは声を重視する。声の重視はオングの聴覚論とフッサールらの現象学の共通点と言えるだろう。

一方、マクルーハンの聴覚空間論はベルクソンのモデルと共通点が多い⁶⁷。例えば、ベルクソンはメロディの特徴として質的多様性、相互浸透、異質性などをあげている。

60 Marshall McLuhan, Quentin Fiore, *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, New York: Penguin Books LTD, 1967, p.119.

61 宮澤淳一『マクルーハンの光景 メディア論がみえる』みすず書房、2008年、133-138頁。

62 R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, New York: Alfred Knopf Inc., 1977, pp.43-44, 71, 88.

63 *Ibid.*, pp.78-80, 115-117, 158-160.

64 *Ibid.*, p.116.

65 Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham: Duke University Press, 2003, p.15. スターはこのリストを「聴視覚連祷(audiovisual litany)」と呼ぶ。このリストの聴視覚の対比が、キリスト教思想の文字と精靈の対比に由来すると考えるからである。

66 *Ibid.*, p.357.

これらの特徴はマクルーハンによる聴覚空間のなかでの音の記述と重なるだろう。また、彼の視覚空間の記述とベルクソンの物質論にも共通点が多い。ここでは、両者の議論が完全に一致するかどうかを問題にしているのではない。これらの共通性から、ベルクソンの身体論に聴覚モデルを拡張するときに、マクルーハンの聴覚空間論を参照できるのではないかと推測しているのである。先に見たように、マクルーハンやコナーは聴覚空間のなかで音が主体を通過すると考えていた。この感覚的質の通路としての主体というモデルを、ベルクソンの身体論にもみとめることができるだろうか。

第四節 感覚的質の通路としての

本節は再びベルクソン哲学に戻り、彼が言及しなかった聴覚モデルを指摘したい。まず、第一節でまとめた三つのモデルを確認しよう。持続のモデルとしてのメロディー、主体と客体の関係のモデルとしてのリズム、哲学的方法のモデルとしての聞くことである。私はこれらに身体のモデルとしての、音が通過する膜または通路を加えることができると考える。そこで、『物質と記憶』における感性論を参考して、身体と知覚の関係を明確にすることで、このことを明確に示すことにしよう。序論でふれたように、身体のモデルを論じることは、ベルクソン哲学における聴覚モデルを考察することの意義をはつきりさせるだろう。なぜなら、身体と知覚の関係のモデルを視覚にするか聴覚にするかで、身体についての理解が大きく異なるからである。

本節は基本的に『物質と記憶』に議論を限定し、ベルクソンの感性論と彼が批判した感性論を比較しながら考察を進めることにする。彼は同著で、「実在論(réalisme)」と「観念論(idéalisme)」、「唯物論(matiérialisme)」と「唯心論(spiritualisme)」など、対立する理論に共通の前提を指摘することで、両者を同時に乗り越えるという方法をとった。しかし、本論文では議論を簡潔にするために、より一般的と思われる実在論的、唯物論的な感性論を主に論じることにする。ベルクソンははつきり述べていないが、この感性論は身体と知覚の関係を視覚モデルによって理解しているのではないか。

ベルクソンはすべての感性論が二つの領域を区別することから始めると述べている。二つの領域とは物質と知覚の領域である。ベルクソンは両者の違いを次のように説明する⁶⁷。物質の領域では個々の対象それぞれが自然法則と呼ばれる規則に従って変化する。規則は一般的で、この領域には中心がない。一方、知覚の領域ではすべての対象がひとつの特権的な対象、身体の変化に従って変化する。身体がこの領域の中心であり、身体がなければこの領域は存在しない。このような区別に加えて、伝統的な感性論は物質の領域に第一性質、つまり形や延長を、知覚の領域に第二性質、感覚的な質を割り当てる。問題は、同じ対象が同時に二つの領域に属するのはなぜかとい

67 マクルーハンは彼ららしい迂遠な仕方で、聴覚空間が電子メディアによって復活したことと、ルイ・ド・ブロイ(Louis de Broglie)が波動力学とベルクソン哲学の関係を見いだしたことを関連づけている。Marshall McLuhan, Eric McLuhan, *op. cit.*, 1988, p.55.

68 MM, pp.11-21.

うことである。

本論文第一節で、ベルクソンの「主体と客体、両者の区別と結合に関する問題は空間ではなく、むしろ時間との関係で提起されなければならない」という文章を引用し、彼が主体と客体の時間的区別をリズムの緩急に喩えたことを説明した。一方、両者の空間的区別は实在論的感性論の理解である⁶⁹。实在論は二つの領域を空間的に区別する。といつても、二つの領域をどこか、より広い第三の領域の内部に配置するのではない。特權的な存在である身体の脳の内部に知覚の領域を閉じこめるのである。そして、实在論は知覚と記憶の成立を次のように説明する。感覚器官を通じて外部の物質から受けた刺激が脳に伝達される。この刺激にもとづいて脳は内部に知覚を作り出す。また、脳は知覚を固定し、内部に保存して、再生させることができる。

ジョナサン・クレーリーによれば、脳の内部に知覚の領域、つまり主体の領域を置くという实在論の発想は「カメラ・オブスキュラ(camera obscura)」という視覚装置と深く結びついている。暗室に小さな点を開けて光を通し、光が当たった壁に逆立ちした映像を映すというこの装置は、まさに实在論が考える身体のモデルである⁷⁰。つまり、物質の領域から隔離された暗室の内部が知覚の領域であり、ここでは壁に写された映像を複写し、保存することもできる。クレーリーはカメラ・オブスキュラが17、18世紀を通じて、例えばジョン・ロック(John Locke)の感性論に顕著なように、西洋文化において群を抜いた重要性を持っていたと論じている。彼の研究から、实在論的感性論が視覚モデルを使って身体と知覚の関係を理解していることがわかる。

一方、ベルクソンが二つの領域をどのように区別するのかは、すでに本論文第一章でふれておいた。彼は二つの領域を時間的に区別する。といつても、時間的な前後で区別するわけではない。持続の緊張度、リズムの緩急によって区別するのである。ベルクソンの説明をもう少し詳しく見ておこう。彼は『物質と記憶』の冒頭でまず、物質と知覚はともに「イメージ(image)」であると主張したが、この主張は二つの領域が同時に、同じ場所にあることを含意している。二つの領域はいわば重なっているのである。ジョン・マラーキー(John Mullarkey)はこのようなベルクソンの感性論を「ラディカルな外在主義(radical externalism)」と呼んでいる⁷¹。知覚を身体の内部に置く实在論に対して、ベルクソンは知覚を身体の外部の物質に重ねる。「ラディカルな」という形容は、内外という空間的区別そのものが否定されていることを意味しているのだろう。こうして、实在論の空間的区別を拒否した後に、ベルクソンは『物質と記憶』第四章で二つの領域がともに持続であり、両者にはリズムの区別があると論じた。

時間的区別について説明をつけ足そう。ベルクソンによれば、物質の持続の諸状態は継続する状態との結びつきをほとんどもっていない。つまり、諸状態の流れが弛緩している。そのため、新しい状態が過去の状態の影響をほとんど受けない。結果的に、

69 MM, pp.21-24.

70 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge: MIT Press, 1990, pp.38-40.

71 John Mullarkey, *Bergson and Philosophy*, Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2000, p.33. Cf. 平井靖史「イメージ、知覚のラディカルな外在主義」『哲学誌』第47号、2005年、39-54頁。

物質の状態はいつもほとんど同じで、同じ法則に従って変化するように見える。一方、ベルクソンは知覚の持続の連続する諸状態は結びつきが強い、つまり緊張しているとみなす。そのため、過去の状態が新しい状態に常に影響を与える。言いかえれば、記憶がいつも影響している。ベルクソンが考える記憶とは、このような知覚の持続の連續性に他ならないだろう。反対に、物質の持続は記憶をほとんどもたないとされる。そして、持続の緊張度は物質と人間の知覚以外にも無数にあるとベルクソンは推測する。

彼は以上のような物質と知覚の時間的区別を論証するために、脳の解剖学的研究を参照した。もし、実在論の通りに物質と知覚が空間的に区別されるならば、脳は知覚を作り出し、記憶を保存する能力をもつはずである。逆に言えば、脳の損傷は知覚や記憶の喪失と厳密に対応するだろう。ベルクソンはこのような仮説を実証的に検証し、否定することで物質と知覚の空間的区別を批判し、時間的区別の理論を提起した。身体に知覚を作り出したり、記憶を保存したりする能力はないというのが、彼の主張である⁷²。

それでは、いったい身体の役割は何だろうか。身体が知覚や記憶を生み出さないとしても、身体が失われれば知覚も記憶もなくなってしまう。実在論の場合は、知覚が脳の内部にあったため、身体の喪失と知覚の消滅の対応は明らかだった。一方、時間的区別の場合はこの対応を説明しなければならない。私の考えでは、『物質と記憶』においてベルクソンはこの問題をはつきり論じていないように見える。まず前提しなければならないのは、持続のさまざまなりズムは無関係ではなく、物質の限りなく弛緩した持続が他の持続の出現を妨げているという事情だろう。身体のないところに知覚や記憶がないのは、このようなリズムの間の関係のせいである。そして、もし何らかのかたちで物質のリズムの方が妨げられ、妨害がなくなれば、他のリズムも出現できるようになる⁷³。このようなリズムの間の関係は『物質と記憶』のなかでは示唆されるだけにとどまっていると言えるだろう。そして、ベルクソンが解釈した身体の動きとは、まさにこのように物質を妨害することである。身体の役割は知覚を直接的に成立させることではなく、物質に属しながら物質を妨害することで、知覚を間接的に出現させることである。身体は物質のリズムを妨げることで、知覚のリズムを受け入れることができる。

ベルクソンは身体がどのように物質を妨害すると考えていたのか。彼によれば、物質を妨害するとは、物質の領域のなかで物質の自然法則に従う流れをさえぎること、物質の領域に「非決定の中心(centres d'indétermination)」を作り出すことである⁷⁴。

72 MM, pp.81-82, 199-200, 253-254. 「私達が事実から明らかにし、推論によって確認したのは、私達の身体が行為のための道具であり、行為だけのためのものであるということである。いかなる程度も、いかなる意味でも、いかなる面でも、身体は表象を準備することはできず、まして説明することもできない。[中略]というわけで、知覚においても、記憶においても、またより確かな理由で精神の上級の操作においても、身体は表象に直接的に役立っていない。」(p.253-254.)

73 ドゥルーズが説明しているとおり、知覚の持続は常に「実在的(réel)」であり、決して「可能的(possible)」ではないが、身体がなければ「潜在的(virtuel)」なままである。身体は知覚の持続を「実在化(réaliser)」するのではなく、物質を妨害することで「現実化(actualiser)」する。Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris: PUF, 1966, pp.99-100. 「潜在的なものは実在化されるべきではなく、現実化されなければならない。」

74 MM, p.33.

そして、ベルクソンはまず脳がそのような働きをもっていると考える。彼は脳が物質の流れを無数に分解し、散逸させることができると述べている⁷⁵。さらに、彼は『創造的進化』や『精神的エネルギー』で、エネルギーを蓄積し、爆発させるという方法で、脳だけでなく細胞レベルでも非決定が作成されると考えている⁷⁶。

身体は物質のリズムを妨げることで、緊張したリズムを受け入れる。ベルクソンは脳の働きを「中央電話局」に喩えている⁷⁷。「脳の役割は《通信を伝える》こと、または通信を待たせることである。脳は受け取ったものに何もつけ加えない。」⁷⁸ また、彼は『思考と動くもの』(1934)に収録された「序論」で、物質と知覚の関係をラジオと比較して次のように説明する⁷⁹。

別の選択に対応する別の世界が、いくつも同じ場所、および同じ時間に、この世界とともに実在してもまったく問題がない。ちょうど、多くの異なる放送局が同時に多くの異なるコンサートを放送し、どのコンサートも他局の音楽に音を混ぜず、それぞれのコンサートがひとつの放送局の波長を選んで受ける受信機によって、完全に、またそれだけ聞かれながら、同時に存在しているようなものである。
(PM, 62-63.)

『物質と記憶』で展開されたベルクソンの世界観を簡潔に示す、きわめて重要な文章だろう。まず、さまざまな周波数の電波が持続のリズムと比較されている。同時に同じ場所に、自然法則に従う物質のリズムもあれば、身体を中心とする知覚のリズムもある。そのなかからひとつの周波数を選んで受け取る受信機は、身体のモデルと言えるだろう。もちろん、電話局の比喩でもラジオの比喩でも、身体が非決定を作成して物質を妨害していることや、持続のリズムの間の関係は示されていない。とはいって、どちらの比喩も身体を知覚の流れを受け取る通路として示していると言えるだろう。これらのモデルは、先に説明したカメラ・オブスキュラのモデルと対照的である。マクルーハンやコナーが論じた聴覚空間における主体のあり方が、ベルクソンの身体論に見られると考えていいだろう。ただし、前二者はベルクソンが身体を置いた位置に主体や自己を置いているが、ベルクソンはむしろ知覚の領域、知覚の流れの側に主体を置くところに違いがある。

結論

本論文はまずチャペックが指摘したベルクソンの聴覚モデルから三つのモデルを区

75 MM, pp.24-27.

76 Henri Bergson, *L'Évolution Créatrice*, Paris: Félix Alcan (PUF), 1907(1998), pp.115-117.; *L'Énergie Spirituelle*, Paris: Félix Alcan (PUF), 1919(1999), pp.14-15.

77 MM, p.26.

78 MM, p.26.

79 PM, p.63.

別した。持続のモデルとしてのメロディ、主体と客体の関係のモデルとしてのリズム、哲学的方法のモデルとしての聞くことである。次に、ベルクソンと同時代の聴覚モデルから主に三つのモデルをまとめた。音楽の抽象性(ショーベンハウアー、ニーチェ)、聴覚の社会性(ジンメル、アイスラーとアドルノ)、声の内部性(フッサールと彼の後継者)に注目するモデルである。フォスターらが視覚について指摘したのと同様に、聴覚の理解についても多様性があることがわかる。

本論文第二節では、ベルクソンの聴覚モデルに近い聴覚論を展開しているマクルーハンやコナーを参照して、ベルクソンの聴覚モデルの拡張を試みた。そして、第三節では『物質と記憶』の感性論の読解を通じて、音が通過する膜または通路としての身体のあり方を明らかにすることことができた。さまざまなりズムの持続が同じ場所に重ねられている世界のなかで、身体は物質のリズムをさえぎり、知覚のリズムを受け入れる。身体はこのような仕方で主体を出現させているのである。感覚的質が通過する身体という聴覚モデルは、持続のメロディ・モデルと主客のリズム・モデルをともに含む、総合的な聴覚モデルといえるだろう。

身体の聴覚モデルをふまえて、あらためてベルクソン哲学とフッサール現象学との対比を行っておこう。この対比を声の内部性と聞くことのラディカルな外部性の対比と呼ぶことができるだろう⁸⁰。フッサール現象学において、声は身体の内部から外部に発せられ、主体の内面を形成する。それに対して、ベルクソン哲学では聞くこと、音が身体を通過することが、身体の働きのモデルになる。このような対比が20世紀以降の感性論でも継続されていると言つていいだろう。本論文で見た限りでも、声を出す主体はフッサールからデュフレンヌ、イーデ、またオングラに受け継がれ、聞く主体はベルクソンからマクルーハン、コナーに継がれている。

ベルクソンの時代と比較すると、現代はベルクソンが主体のあり方と区別した現代物理学以前の物質観や機械論に対する関心が大きく失われているように思われる。また、古典的な物質や機械と対比して主体や生命のあり方を論じることも、すでに過去のものとなった印象がある。むしろ、例えばノーバート・ウィーナーがサイバネティクスにベルクソンの時間論を取り入れたように、単純な主体と客体の対比とは異なる論点からのベルクソン哲学の解釈が必要とされているのだろう⁸¹。そして、本論文が提起した声と聞くことの対比は、物質と生命という二元論とは異なる論点として、ベルクソン哲学の解釈や歴史的位置づけのために参照できると思われる。デリダが声と形而上学の関係を幅広く検討し、マクルーハンがデジタル・メディアの普及にともない再び注目を集める現在、ベルクソン哲学の現代性の一端をこの聴覚に関する対比のなかで理解できるのではないか。

80 ドゥルーズは「シネマ1」で、視覚モデルによってベルクソン哲学と現象学を対比した。彼によれば、現象学には主体が光を外部に開き、物質を照らすというモデルがある。一方、ベルクソン哲学では物質がそれ自体、光り輝いている。このような視覚モデルの対比と聴覚モデルの対比を比較すると、例えば主体は光より声を発すると考える方が自然なよう、聴覚モデルの利点が多いように思われる。Deleuze, *op. cit.*, 1983, pp.89-90.

81 Norbert Wiener, *Cybernetics: or, Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge: The MIT Press, 1948, chap.1.

The Aural Subject in the Philosophy of Henri Bergson

KANEKO, Tomotaro

In this essay, I consider the connection between the condition of the subject and aural experience in Henri Bergson's philosophy. Milič Čapek points out that "auditory model" plays an important role in his philosophy. Bergson repeatedly takes melody as a model of the concept of "durée (duration)" when he explains the condition of the subject and object with this concept. The coexistence and distinction of them are illustrated with the speed of rhythm. And Bergson writes it would be better to refer to the experience of hearing than to that of seeing to understand duration. However, different from Čapek, I suppose that the importance of aural experience has not been only the feature of Bergsonism since the nineteenth century. In addition, I assume that the auditory model will be recognized in the other topic in which Bergson does not use the model explicitly. First this essay thus compares his auditory model with that of his contemporaries and considers the historical location through the comparison. And next, the essay explores the existence of another auditory model outside Bergson's theory of duration, the relationship between the subject and object, and philosophical method. Then, I refer to the theory of "acoustic space" of Marshall McLuhan etc. They argue that in the experience of hearing sound penetrates through the subject and the subject becomes the passage of sound. In my opinion, such arguments seem to be recognized in the first chapter of Bergson's *Matter and Memory* (1896).

**東京藝術大学
美術学部
論叢**

**JOURNAL OF
THE FACULTY OF
FINE ARTS
TOKYO UNIVERSITY OF
THE ARTS**

第6号

**平成22年2月
FEBRUARY 2010**

**東京藝術大学美術学部
THE FACULTY OF
FINE ARTS,
TOKYO UNIVERSITY OF
THE ARTS**