

ベルクソン哲学における芸術哲学(1)

益 邑 齊

The Bergsonism as philosophy of art (1)

Osamu MASUMURA

I

ジョワシャン・ガスケは、その著『セザンヌ』のなかで、次のようなセザンヌのことばを伝えている。「芸術家の全意志は、沈黙であらねばならない。自分の内の、偏見の声を黙らせなければならぬし、忘れて、沈黙にひたって、完全なるひとつのこだまになる。そうすると、彼の感光板に、景色全体が記されてゆきます。画布にそれを定着させ、外に顕在させるにあたって、メチエがのちにものを言う段になりますが、それも、命令に従い、無意識に翻訳するという敬虔なメチエです¹⁾」。

画家は、何らかの成心を抱いて対象に臨んではならない。無色・無心の「感光板」とならなければ、自然はその秘密を画家に明かすことはない。とはいえ、画家は単なる物理的な「感光板」ではない。「芸術の使命は自然を模倣することではない、表現することだ²⁾」。——だからといってセザンヌは、表現主体としての人間性とか、画家の個性といった手垢のついた概念を持ちだす訳ではない。そんなものこそ「偏見」だと言わんばかりである。セザンヌは慎ましかに、しかし確信をもって、そこに「感覚」ということばを据える。

「感覚がすべての基盤にある³⁾」。「見たり感じたりした自然、そこにある自然……こちらにある自然……両方ともが持続できるために、それには双方が融合しなければいけません。風景は、私のなかで反射し、人間的になり、自らを思考する。私は風景を客体化し、投影し、画布に定着させる⁴⁾……」。つまり、セザンヌにとって画家のヴィジョンとは、「頭脳の論理」に従うことなく、「正確に感じれば、正確に考えることになる⁵⁾」ような地点に立ちつくすことに他ならず、「感覚が絶頂に達す」ることによって「全存在と統合調和する⁶⁾」ことこそ画家の目指すところなのである。

このようなセザンヌのことばから、ベルクソンの次のような記述を想起しないでおくのはむずかしいようだ。

「絵画にせよ、彫刻にせよ、詩にせよ、あるいは音楽にせよ、芸術は実践に有用な記号^{サンボル}、慣習的にまた社会的に受け容れられている一般性、つまり、われわれから現実^{レ・ア・リ・テ}=実在を隠蔽して

いるものをことごとく遠ざけ、われわれをレアリテそのものに直面させること以外の目的をもっていない。芸術は、たしかに、レアリテのいっそう直接的なヴィジョンに他ならない。しかし、知覚のこの純粹性は、有用な慣習のある断絶、感覚ないし意識に本来そなわっていて、しかも局在的な無欲さ、つまり、いつもイデアリスムと呼ばれてきた一種の生の非物質性を含んでいる。したがって、ことばの意味を些かも弄ぶことなく、イデアリスムが魂にあるとき、レアリスムが作品にあり、イデアリテによってはじめて、レアリテとの接触を回復できるのだと言えよう⁷⁾」。

われわれは、感覚の働きなしには、何らの判断を下すことも、何らの行動をとることもできない。にもかかわらず、われわれの行動や判断が有効性を獲得するためには、感覚をいわば鈍麻させなければならない。われわれの眼前を、いま、得体の知れないものが過ったとしよう。われわれは目を凝らせてその物体を追う。その物体が、たとえば一羽のからすであることがわかれば、そしてそのからすを当面无視してもわれわれの行動に何の支障もきたさないと判断できれば、われわれは、ただちに見ることを止める。先刻までじっと凝視していた得体の知れないものに、からすということばを貼りつけば事は済む。感覚に与えられたものは、感覚から限りなく脱け落ちてゆき、感覚は宙に浮く。そのとき、目はたしかにものを見ているが、実はほとんど何も見てはいない。「生活するとは、行為することである。生活することは、対象から有用な印象のみを受け取ることである。それ以外の印象はかすんでゆくか、さもなければ漠然とわれわれに達するにすぎない⁸⁾」。要するに「われわれは、物そのものを見てはいない⁹⁾」のである。

とすれば、ベルクソンのことばの前半部、すなわち、芸術がレアリテの、功利的な知的判断を免れた直接的ヴィジョンであるとするくだりから、ベルクソニズムとセザンヌのみならず、広義の印象派の画家——ちなみに、ベルクソンとスーラは、ともに1859年の生まれである——の基本的姿勢との間に深いアナロジーを読みとることも十分に可能であろう。また後半部、すなわち、知覚ないし感覚の純粹性に「生の非物質性」、言いかえれば「イデアリテ」を見るくだりから、印象派と一線を画すセザンヌとベルクソンの共通性を読みとることも十分に可能であろう。このことを、セザンヌは印象派と共に絵画における革命を生きたが、それと同時に、あくまでも感覚を基軸としつつも古典主義の伝統へと回帰した、言いかえることもできるかもしれない。つまり、印象派の画家たちは、当時の新しい光学理論に足を掬われて、精神の作用（イデアリテ、つまり主観性）を可能な限り稀釈することで瞬間的な感覚的印象のレアリテを確保しようとしたが、皮肉なことに、そうすることによってかえって、感覚の主観性を免れることができなくなったのである。というのも、個々の作品は、当の画家の瞬間瞬間の感覚の表現とならざるをえないからである。一方セザンヌは、何らかの抽象的観念に基づいて（あるいは、安易に伝統的主題に基づいて）絵を描くことを拒否する点では印象派と軌を一にしているが、いわば持続的な感覚作用、「思考する」感覚のレアリテを確保しようとして、感覚とイデアリテが一致するような地点にまで突き進み、そうすることによって、逆説的なかたち

で、感覚の客観性を獲得できたのである。このことは、たとえばモネが「積藁」や「ルーアンの大聖堂」といった画題に対して、連作というかたちで、時刻を異にする瞬間のイメージを捉えようとしたのに対し、セザンヌが肖像画を描くにあたって、モデルに対してほとんど常軌を逸していると思えるほど長時間にわたってポーズをとらせ続けたことに、典型的に現われている。セザンヌは、はっきりこう語っている。「私だって、何を隠そう、印象主義者だった。ピサロは私に対してものすごい影響を与えた。しかし私は印象主義を、美術館の芸術のような堅固な、長続きするものにしたかったのだ¹⁰⁾」。「真の古典主義者になりたい、感覚を経て、自然を経て、再び古典主義に戻りたい¹¹⁾」。——言うまでもないが、印象派の絵画は、新しい描き方であると同時に、新しい物の見方でもあった。だが、その新しい物を見る印象派の目は、セザンヌにとって、思考しない目であったのである。

ところで、最初に引用した文章のなかでセザンヌは、ベルクソンがほとんど顧慮しなかったかに見える重要な問題に触れていた。言うまでもなく、感覚に基づく画家のヴィジョンの^{レアリゼーション}実現の問題、画家のメチエにかかわる問題である。このことは、真の画家のヴィジョンが新しい物の見方である所以は述べられてはいるが、それが新しい描き方とどのようにつながってゆくかということには触れられてはいないかにみえる、と言いかえることもできよう。このことから、ベルクソンの〈美学〉には芸術家の作品実現に関わる具体的営為、芸術家の表現技術に対する洞察が欠けているとするベルクソン批判¹²⁾が登場することは容易に推測できよう。だが、結論を急いではなるまい。そもそもベルクソンは、芸術論や美学書を唯一冊も書くことはなかったのである。先に掲げたベルクソンの文章は、『笑い——おかしきの意味についての試論』(1900年)からの引用である。書名から一目瞭然であるように、ここでの主題はあくまで「笑い」であって、具体的な例証として「喜劇」の例が引用され、その喜劇の本質を見定めるために「悲劇」ひいては「芸術一般」が問題にされているにすぎない。したがって、われわれはまず、〈ベルクソン美学〉なるものが、少くとも顕在的には存在しない、という事実、この簡明な事実の検討から始めなければならない。

II

たしかにベルクソンは唯一冊の美学書も芸術論も書くことはなかった。にもかかわらず、〈ベルクソン美学〉というテーマは、魅力的なテーマであり続けている。理由は簡単である。ベルクソンのほとんどすべての著作において、芸術や美について言及されており、芸術的事象を比喻として用いる表現方法は、ベルクソニズムの本質的な特徴とみることができるからである。そればかりではない。ベルクソンが美学書を書こうとする意向をもっていた、という証言さえ遺されている。1909年イサク・バルリュビに対してベルクソンは、「準備中の新たな著作に没頭するつもりですが、それが美学についての書物となるか道徳についての書物になるか、それともその両方になるのかはまだわからないのです¹³⁾」と語っているが、結局それがベルクソン最後の著作『道徳と宗教の二つの源泉』(1932年)として結実した。ところが、バンリュ

ビの伝えるところによれば、1934年にも、ベルクソンは次のように語ったということである。「美学の問題は、大いに私の関心を惹くものです。でも、他の著作を書いたときのように、その問題に関する資料を集め、徹底的に論ずるには、私は齢をとりすぎています。もしいつか生まれかわれば、間違いなくこの問題を論ずることでしょう¹⁴⁾」。——だが、他人に対して並はずれ慇懃であった¹⁵⁾ベルクソンが、愛弟子を自任するジャック・シュヴァリエに対して、ベルクソンに関する講義ノートを絶賛しつつも、自分の考えとの異同を執拗なまでに指摘し続けている¹⁶⁾のを見れば、この種の証言には十分警戒してかからなければなるまい。いずれにせよ、こうした伝聞に惑わされて、実在しない〈ベルクソンの美学〉を夢想しても無駄である。ここで、文学の将来について問われたベルクソンが「それがわかれば、自分がそれを書く¹⁷⁾」と答えたというエピソードを思い起こすことは無駄ではない。実現される可能性をもった作品など存在しない。作品が創られ「まさにそのことによって回顧的ないし遡及的にその作品が可能になる¹⁸⁾」にすぎない。われわれは、回顧による錯覚に陥てはならない。してみると、ベルクソンの次のようなことばは、自らの著作のなかで自らについて語ることのほとんどなかったベルクソンが例外的に自らの哲学的営為を回顧的に叙述したものであるだけに、切実な響きをもってわれわれに迫ってくる。「われわれの哲学的活動の一切は、一つの抗議であった。だからこそわれわれは、われわれの以前の研究の結果を延長すれば見せかけの答を容易に与えることができたと思われる重要な問題を放置せざるをえなかったのである。それらの問題の一つ一つに対して、それをそれ自体において、それ自体のために解決する時間と力が与えられない限り、われわれは答えることはないであろう。本を書かなければならないという義務などないのである¹⁹⁾」。この断固としたことばは、可能性としての〈ベルクソン美学〉を弄ぶことの無意味さをはっきりと示しており、またこうしたベルクソンの姿勢は、遺言書の次のような徹底した文言にまで一貫している。「私は、一般の人々に委ねたいと思ったものはすべて発表したと宣言する。したがって、私の書類のなかから、あるいは他のところで発見されるやもしれないあらゆる草稿ないし草稿の一部を、それが人がノートしたものであっても、私自身がノートしたものであっても、公表することを厳禁する。どのような講義、授業、講演も、その公表を禁示する。また私の手紙の公表も禁止する……²⁰⁾」。要するに、ベルクソンが美学書を書こうという意図をもっていたということより、書かなかったことの方が重要なのである。ベルクソンは、美学書を書かなかったのではなく、書けなかったのだとするレモン・バイエの考え²¹⁾は、もっともらしいがほとんど無意味である。というのも、バイエは、〈ベルクソン美学〉の存在を前提しながら、その美学を〈技術〉〈表現〉〈メチエ〉といった契機を欠いた〈純粹知覚〉の美学と断じ、そのような美学は美学として存立しえないと結論づけているからである。存在しない美学について、その存立の可能性を云々するのは、奇態な議論と言わなければならない。先に『笑い』から引用したあの僅かな文章に照らしてみても、ベルクソンの〈美学〉を、〈知覚〉の美学、「リアリテのいっそう直接的なヴィジョン」という考え方だけに収斂させることはできない。この「知覚の純粹性」に、「一種の生の非物質性」すなわちイデアリテが含まれている

こと、このことを見逃しては、〈ベルクソン美学〉を僭称することはできないのである。さりとて、L・タタルキエヴィッツのように、ベルクソニズムには二つの相反する美学が並存しているとする所論も、俄かには受け容れることはできない。タタルキエヴィッツによれば、ベルクソニズムには、パイエを始めとして多くの研究者たちが重要視する「芸術はレアリテの直接的ヴィジョンである」とする美学と、『精神のエネルギー』に収められた小論「意識と生命」(1911年)にみられる〈芸術家の芸術的営為〉を強調する美学、タタルキエヴィッツのことばで言えば、「芸術家の内的営為の裡に芸術の本質を見る」「直接的直観」の美学と、「作品の裡に芸術の本質をみる」「精神の躍動^{エラシ}」の美学があり、前者は、初期のベルクソニズム、すなわち、『意識に直接与えられているものについての試論』(1889年)の思想圏にあり、後者は、後期のベルクソニズム、すなわち、『創造的進化』(1907年)と『道徳と宗教の二つの源泉』(1932年)の思想の反映である²²⁾。——だが、われわれは、ここでも、パイエの場合と同様に、タタルキエヴィッツのいう第一の美学に、ベルクソンの言う「イデアリテ」の問題が脱け落ちていることを指摘しないわけにはいかない。第二の美学には、なるほどタタルキエヴィッツの言う通り、「芸術的な考えを彫像やタブローにおいて物質的に実現²³⁾」しようとする〈努力〉が主題化されている。しかし、ベルクソンがここで次のように付け加えていることに注目しよう。「この努力は物質がなければ可能ではなかったのであります。努力に対する物質の抵抗によって、またわれわれが物質に従順なものとなしうることによって、物質は障害であると同時に道具であり、刺激であるのです」。「物質の抵抗」とは、芸術家の制作行為のただなかで、容易に馴致されない素材の堅固さを示すと同時に、実生活において有用な記号や概念を可能な限り遠ざけるときに感覚を襲うものでもあるだろう。(ここで、セザンヌがガスケに語った次のようなことばと息子のポールに宛てた書簡にみられることばに注目しておくのも無駄ではあるまい。ガスケが対象を前にしてどうしてあれほどの準備と熟考が必要なのかと問うたのに対して、セザンヌは次のように答えている。「それはもう私が純朴ではないからだ。今日は無知ではありません。もう誰もそうではないんです。われわれは、らくらくとものができる才を持って生れてきました。それを壊さなければだめだ。芸術の死なのですから²⁴⁾」。——ここにレアリテのいっそう直接的なヴィジョンを獲得することの困難が語られている。一方、息子に対して、次のように述べている。「私にあってはつねに私の感覚の実現は大変な苦勞を伴うのだ。私の五官のうちに展開するあの強烈さに達することができず、自然を彩るあの色彩の豊かさを獲得できない。この川のほとりではモチーフが増加する。同じモチーフでも、角度を変えて見ると、最大の興味をそそる研究対象となる。しかも実に変化に富んでいるので、何か月も場所を変えずに、ただ右を向いたり左を向いたりだけしながら、仕事ができるほどだ²⁵⁾」。——ここに自然を馴致することの困難が語られていることは言うまでもないが、そもそも芸術家にとって、観照と制作が截然と区別できるようなものではないことにも注意しておく必要がある。) 芸術家は、レアリテを捉えようとするときにも、捉えたレアリテを具体的な作品に実現しようとするときにも、感覚を離れては一步も進むことができない。しかもその感

覚は、セザンヌの言う〈思考する〉感覚であり、その感覚には、ベルクソンの言う〈イデアリテ〉が含まれている。それ以外の感覚は「漠然とわれわれに達する」弱められた感覚であり、芸術家のヴィジョンとも、芸術の制作行為とも無縁である。そして、芸術家が自らのヴィジョンを貫徹するのにも、制作行為にも〈努力〉が必要なのは言うまでもない。バイエの議論にも、タタルキエヴィッツのそれにも、この〈思考する感覚〉〈感覚に含まれるイデアリテ〉に対する洞察が決定的に欠けている。このことは、ベルクソンの〈美学〉と最も合致するのは印象派の絵画であり、後期印象派の絵画はベルクソニズムと無縁であるとはほとんど論証抜きでタタルキエヴィッツが断定しているところ²⁶⁾に端的に現われている。(タタルキエヴィッツは、ベルクソンは後期印象派に言及したことは一度もなかったが、印象派の「先駆者」であるコローやターナーには言及していることを傍証に挙げているにすぎない。だが、このような議論はベルクソニズムと全く相容れない考え方と言わなければならない。ベルクソンの次のようなことばを引用しておこう。「われわれが今日、19世紀のロマンティズムを古典派の作家たちのうちにすでに存在していたロマンティックなものに結びつけるのはいっこうにさしつかえはない。しかし古典主義のなかのロマンティックな面は、いったん出現したロマンティズムの遡及的な作用によらなければ取り出されることはなかったのである。ルソーやシャトブリアンやヴィニー、ヴィクトール・ユゴーのような人がいなかったなら、昔の古典派の作家の裡にロマンティズムが認められないばかりでなく、そういうものは実際なかつたのである²⁷⁾」。文学史や美術史の常套語である「先駆者」とか「影響」といったことばには十分な警戒が必要なのである。) そればかりではない。タタルキエヴィッツのいう二つの美学のいずれにおいても、芸術家の内的営為が主題化されているのであって、ただ前者にあっては芸術家の観照的行為が、後者にあっては芸術家の制作行為が強調されているにすぎない。いずれにせよ、〈ベルクソン美学〉をめぐるさまざまな議論、レモン・バイエのそれも、タタルキエヴィッツのそれも——さらにここに、S・ドレスデンのそれも²⁸⁾加えることができよう——〈ベルクソン美学〉の存在を安易に前提しているか、断片的・比喩的な美学的考察をただちに決定的な美学的言明とみなしているかはともかく、ベルクソニズムを捉え損っていることでは同断である。それでは、ベルクソニズムに美学的にアプローチすることは不毛であろうか。おそらくそうではあるまい。われわれがなすべきは、書かれなかった〈美学〉からではなく、ベルクソニズムそのものから、われわれの美学への示唆を読みとることではなければならない。ベルクソンの著作の随所に現われる断片的な〈美学的考察〉なるものを寄せ集めて〈ベルクソン美学〉を構成しようとしても無駄である。重要なのは、逆に、なぜベルクソンの著述のなかにこれほど頻繁に芸術や芸術家の例がもちだされるのか²⁹⁾、ということである。この問に対する最も説得力のある解釈は、アンリ・グイエの次のような解釈である。——グイエは、ベルクソンの次のような記述に注目する。「私は、以前にすでに話題にしたことのある問題、すなわち、宇宙のなかで次々に起っているように見える予見できない新しいものの絶えざる創造の問題に立ち戻りたいと思う。私としては、一瞬一瞬、これを体験していると思う³⁰⁾」。グイエによれば、この文章こそベルクソ

ンの根本的なヴィジョンを示している³¹⁾。(すでに指摘しておいたように、自らの著作のなかで自らの哲学的営為について個人的な感慨を洩らすことのほとんどなかったベルクソンは、文体の上でも一人称単数を用いることはほとんどなかった。この文章は、例外中の例外ともいうべきもので、グイエは、ここに、ベルクソンの^{コンフィダンス}真情吐露をみている。) それでは、このような体験、「予見できない新しいもの」を、どのように表現するのか。「芸術家と芸術的創造」と「芸術作品」に照らしてみることによってである。要するに、グイエによれば、「ベルクソニズムとは、徹頭徹尾、創造的行為を絶えず芸術家に照らす」ことによって成立する哲学なのである。ベルクソンは美学書を書かなかったが、それは、書けなかったのではなく、書く必要がなかったのである。したがって、ベルクソニズムから美学的な示唆を読み取ろうとするなら、ベルクソンが主題的に美学的事象を云々している個所よりも、かえって、美学的事象に直接的には言及していない個所、創造の哲学について語りながら、例証として、芸術や芸術家が引き合いに出されている個所に注目する方が、余程実りが多いと言わなければならない。グイエが挙げている例は、『道德と宗教の二つの源泉』において、創造という定義しがたいものを論ずるにあたって、芸術家の創造行為に着目しつつ〈創造的情動〉を明らかにしようとしている個所³²⁾である。そこでベルクソンは情動 (émotion) や感情 (sentiment) や感性 (sensibilité) と感覚 (sensation) とを截然と区別し、さらに前者を知的状態の結果としての感情状態と観念を生みだすことのできる知性以上の感情状態とを区別する。ここでベルクソンの言う感覚が『笑い』で示された感覚、セザンヌの言う思考する感覚とは全くの別物だということに注意しなければならない。そのことは、ベルクソンがこの感覚を「物理的刺激的の心理的変換物」に還元できるものだとしていることから明らかである。さて、観念を生みだすことのできる感情状態 (état sensible)——sensible ということばが使われていることから、この感情状態ということばを〈思考する感覚〉と重ね合わせて感覚状態と訳すことも可能である——すなわち感性や情動こそが創造の基礎にある。「創造とは、何よりもまず、情動を意味する³³⁾」。このことばが唐突だと感じられるとすれば、『思想と動くもの』に収められた「クロード・ベルナールの哲学」の一節を参照するのが早道だろう。「(クロード・ベルナールとデカルトの) いずれの場合も、われわれの眼前には、まず偉大な発見をしてから、次にその発見をするにはどのようにすべきであるのかを問題にした天才がみられます。この進行は一見逆説的にみえますが、これだけが自然なものであり、これとは逆のやり方は、はるかにしばしば試みられながら、一度も成功しなかったのであります³⁴⁾」。芸術的営為も科学的営為も知的操作だけで成立するものではない。「表象に先行し、表象を潜在的に含み、ある程度まではこの表象の原因とも言える」情動から作品は生みだされる。というのも「作者が作品を書くにあたって、絶えず帰ってゆくのは、この情動であるから」である。そして、この情動とは、「創造を促す衝迫 (exigence) に他ならない³⁵⁾」。このような衝迫を想定しない限り、なぜセザンヌが感覚に拘泥し続け、辛苦に満ちた制作を続けたのか理解できないであろう。「情動は、まさにその作品が現実化されたときに始めて満たされる³⁶⁾」ことになる。しかし芸術家は、一瞬たりとも努力を怠ることは

できない。それはちょうど、「たちまちのうちに夜闇のうちに消え去ってゆく星を捉えようとする目³⁷⁾」のようなものなのである。——それにしても、知性以上の情動は、どのようにして観念 (idée) を生みだすのであろうか。ベルクソンは、このような情動は「観念に先行し、観念以上のものであるが、この全く純粋な情念が具体化しようとする、観念として開花する³⁸⁾」としている。この観念と『笑い』のなかに現われたイデアリテとの間には、どのような関係があるのだろうか。われわれは些か先を急ぎすぎたようだ。グイエの示唆を念頭におきながら、われわれはただちにベルクソニズムの基本的構造の理解に努めなければなるまい。

(未完)

(本稿は、筆者が1992年に早稲田大学哲学大会で「ベルクソンと『美学』」と題して行った研究発表を出発点とするものであるが、構成、構想ともに新たに作成したものである。)

《 註 》

- 1) ジョワシャン・ガスケ『セザンヌ』與謝野文子訳 (求竜堂, 1980年) 179頁.
- 2) 前掲書, 94頁.
- 3) 前掲書, 208頁.
- 4) 前掲書, 180頁.
- 5) 前掲書, 198頁.
- 6) 前掲書, 182頁.
- 7) Henri Bergson, *Le rire* (以下 R と略記) Oeuvres, édition du centenaire, 1963, P.U.F. p. 462. (なお, ベルクソンの著作からの引用はすべてこの版本により, 各著作は, 以下の略号によって示す. Essai sur les données immédiates de la conscience : DI. Matière et mémoire : MM, L'évolution créatrice : EC, L'énergie spirituelle : ES, Les deux sources de la morale et de la religion : MR. La pensée et le mouvant : PM
- 8) R. p. 459
- 9) R. p. 460
- 10) 前掲書, 204頁.
- 11) 前掲書, 192頁.
- 12) cf. Raymond Bayer, *L'esthétique de Henri Bergson*, in *Essai sur la méthode en esthétique*. 1953, Flammarion.
- 13) Isaac Benrubi, *Souvenirs sur H. Bergson*, P. 32, cité par Henri Gouhier, *Bergson et le Christ des évangiles*, 1961 Librairie arthème Fayard, 1961, p. 134
- 14) Isaac Benrubi, *Un entretien avec Bergson*, in H. Bergson, *Essais et témoignages*. Edition de la Baconnière, 1943, p. 368
- 15) cf. Jean-Louis Vieillard-Baron, *Bergson*. P.U.F. 1993, p. 7
- 16) Jacques Chevalier, *Entretiens avec Bergson*, Plon, 1959, p. 63-p. 69
- 17) PM. p. 1340
- 18) PM. p. 1340
- 19) PM. p. 1330
- 20) Rose-Marie Mossé-Bastide, *Bergson éducateur*, P.U.F. 1955, p. 352
- 21) op. cit. p. 97
- 22) Ladislas Tatarkiewicz, *L'esthétique de Bergson et l'art de son temps*, in *Bulletin de la Société française de philosophie*, numéro spéciale, 1959, p. 299
- 23) ES p. 831-832

- 24) 前掲書, 188 頁.
- 25) 『セザンヌの手紙』ジョン・リウォルド編, 池上忠治訳 (筑摩書房) 258 頁.
- 26) op. cit. p. 300
- 27) PM p. 1265
- 28) S. Dresden, Les idées esthétique de Bergson, *in* Les études bergsoniennes, volume IV. P.U.F. p. 55 -p. 75
- 29) 『持続と同時性』(1922 年) をほとんど唯一の例外として, すべての著作のなかで, 芸術に言及されている.
- 30) PM. p. 1331
- 31) Bulletin de la société française de philosophie, numéro spéciale, <Discussion> 1959, p. 201-p. 202
- 32) MR. p. 1008-p. 1017
- 33) MR. p. 1013
- 34) PM. p. 1433
- 35) MR. p. 1014
- 36) MR. p. 1014
- 37) MR. p. 1190
- 38) MR. p. 1190