

## 触覚を中心としたバシュラール身体論への一視座

——物質的想像力論を中心に——

橋爪 恵子

### 序

本稿では、フランスの思想家ガストン・バシュラール（Gaston Bachelard, 1884-1962）の思想にみられる触覚を中心とした身体経験にかかわる議論を、芸術論の中心的概念である物質的想像力概念を軸に論じる。彼の物質的想像力論は、美学史上、独自の視点を提示するものと見なされてきた。例えば佐々木健一氏は『美学辞典』「想像力」の項において、「西洋思想の正当が、精神と身体相互媒介である想像力の働きを、身体を精神化する方向において偏ってとらえてきた」のに対し、物質的想像力に関するバシュラールの思想を「思想の身体的位相を捉えたほとんど唯一の思想」として評価する。なぜ物質的想像力は「身体的位相」を捉えたものとされるのか。それはこの想像力がイメージを産みだす際に着目する「物質的」要素が、手触りや重みといった「触覚 (le toucher)」による身体経験だからであり、「触覚」は「もっとも客観的」とされる「視角」との対比においてより主観的な感官とみなされるからである。しかしこれまでの先行研究ではバシュラールが論じる触覚を中心とする身体経験に関しては概説的な研究にとどまっている<sup>20</sup>。

そのため本稿では、物質的想像力概念を支える触覚経験の内実を、同時代の思想家の触覚をめぐる議論との比較も適宜お

こないつつ考察することで、物質的想像力概念が捉えたとされる「身体的位相」を明らかにすることを目的とする。これによって物質的想像力概念がもつバシュラールの思想全体の中でもつ意味のみならず、その美学史上の意義もよりはっきりと見えてくるはずである。

## 第一節 物質的想像力と触覚

まずはバシュラールが、物質的想像力という能力をどのように規定しているかを確認しよう。彼が初めてこの概念に触れる『水と夢』(1942)では、次のように説明されている。

哲学的に表現するならば、想像力に二種類のを区別することができるだろう。一つは形相因を活気付かせる想像力であり、もう一つは質料因を活発化する想像力である。あるいはもっと手短に、形相的／形式的想像力 (Imagination formelle) と質料的／物質的想像力 (Imagination materielle) ということもできる。「中略」想像力の心理学者が実に頻繁に持ち出す形式のイメージのほかに——我々がこれから示すように——物質のイメージ、物質の直接のイメージが存在するのである。このイメージに名前をつけるのは視覚だとしても、イメージを認識するのは手である。力動的な喜びがそれらのイメージに触れ、握ね、軽やかにする。人は実体において、内的に (inimement)、形式とは離れたところで夢想する。形式とは儂いものであり、空虚なイメージであり、表面の変化である。(ER 1-2)

物質的想像力は形式的想像力との対比において論じられる。物質的想像力は「物質(質料)因」によってイメージを作り出す能力であり、形式的想像力は「形式(形相)因」によってイメージを作り出す能力である。したがって物質と形式の弁別

がいかなさされるのか、という点が重要となる。バシュラールは形式を「表面の変化」、物質を「内的なもの」と規定する。すなわち形式とは表面に表れる形や色であり<sup>(3)</sup>、視覚によって受容される要素である。これに対して物質は内側に隠れているものであり、これを認識するためには「手」で「触れ、捏ねる」こと<sup>(4)</sup>、すなわち「触覚」が必要となる。通常「形式(形相)」と「物質(質料)」を区別する場合、色は「物質(質料)」の範疇に入るが、バシュラールはこれを「形式」の側に入れる。それは「形式」と「物質」との弁別が「視覚」と「触覚」という感官の別によってなされるからであり、そのため物質的想像力からうみだされたイメージは、物質の「直接のイメージ」、すなわち物質に直接触れることで生まれるイメージとされる。またこのイメージが「力動的(ダイナミック)」な喜びを生み出すとされている点にも注意が必要である。それではこの「内的」な要素、すなわち「物質的」な要素はどのような触覚経験によって認識されるのだろうか。バシュラールは、その典型の一つとして練りこ(パテ)をこねる経験を示す。

我々の信じるところでは、物質の概念そのものが練りこ(パテ)の概念と密接に結びついている。「中略」無為の愛撫する手は、見事に仕上げられた線をたどり、出来上がった仕事を注意深く調べることで、安易な幾何学に魅了されるかもしれない。それによって、仕事をする職人を見る哲学者の哲学へと導かれる。美学の領域では、完成した仕事のこのような視覚化は、形式的想像力の優位へと自然に導く。反対に仕事熱心で強引な手は、人をひきつけつつも逆らう肉体のような抵抗と同時に譲歩する一つの物質(*une matière qui, à la fois, résiste et cède*)に働きかけながら、現実の本質であるエネルギーの生成を学ぶのである。(FR 19)

「完成した仕事」を取り上げ、その「線をたどる」「無為の愛撫する」手は、手ではあっても「幾何学」に魅了され、「見る哲学者」の哲学を作り出す。このような視覚優位の立場と対照的に、哲学者に見られる側、すなわち「仕事をする職人」の

「仕事熱心な手」は「人をひきつけつつも逆らう物質」に働きかける。引用では、「線」と「物質」、「哲学者」と「職人」、「完成した仕事」と「行われつつある仕事」という対比の中で、「視覚」と「触覚」が論じられている。ここで「触覚」が論じられるときに使われる「行われつつある仕事」「抵抗と同時に譲歩する物質」「エネルギーの発生」などの意味についても、後に再び論じることになるだろう。

しかしこれだけでは物質的想像力がどのような能力なのか分かりにくい。形や色からイメージを作り出す形式的想像力に比して、物質的想像力は「物質的要素」に着目した、というだけでは具体的にどのようなイメージが創造されるのか想起しにくいからである。そこで実際の例として、バシュラールが重視するエドガー・ポーに対する記述を、若干詳しく見てみよう。というのも物質的想像力概念が論じられる『水と夢』では、第二章でポーが論じられ、ポーの作品に表れる水のイメージこそが「水の元素、実体としての水、自らの実体の中で夢想された水」(ERIG)であるとされる。したがってここから物質的想像力の一つの典型を読み取ることができると考えられるからである。

バシュラールは『水と夢』においてポーを水の詩人である、と宣言する。ここで彼が念頭に置く作品は、たとえば『アッシュャー家の崩壊』である。この物語の冒頭で話者は、初めて訪れたアッシュャー家の館になにか不気味なものを感じる。それは後の悲劇を予感させる重要な描写なのだが、ここに描かれたイメージの多くに「水」が関わっている、とバシュラールは指摘する。まず話者は、館周辺の雰囲気を変に不快に思い、家の前の湖を覗き込む。水に映した間接的な形で風景を見れば、不気味な雰囲気緩和されるかもしれない、と期待したからである。その湖はなぜか「黒く滑らかな光沢を帯び、いささかも乱れない」(NAN) 水をたたえている。そして湖に映った景色は話者をさらに不安にさせ、湖を覗き込んだことを後悔させる。それに続くのが以下の文章である。

余りに館と地所について想像力を働かせすぎたせい、私はついに館や地所やその周辺が特別な気体に包まれているので

はないかと本気で思うようになったのである。——特別な気体、それは大気とは関係がなく、腐敗した木々や灰色の壁や静まり返った湖から立ち上るもの——有害で得体の知れない蒸気のようなものだった。それは鈍く、重く、わずかだが眼に映る薄い灰色をしていた。(NA34)

この箇所では湖を覗き込んだ話者が、徐々に不思議な想像にとらわれる様子が描写される。それは湖や木から上がってくる「蒸気」が館や地所を包んでいる、という想像である。その蒸気は「わずかだが目に見える薄い灰色」をしており、これはこの蒸気が、黒い湖と関連していることを示している。灰色の蒸気という形をとることによって、「水」は湖だけでなく館全体を包み、その「有害さ」を場面全体に蔓延させているのである。

特にこの水が透明な、さらさら流れる普通の水でないことは注目に値する。水が特殊な形状にあるのは、それが「何かを含んだもの」として描かれているからである。水は何を含んでいるのか。それは「黒い死の影」である、とバシュラールはいう。通常の水が「死」を飲み込み吸収すれば、それは黒く、静まり返るようになるだろう。死は、軽さよりも重さを示すだろう。そして粘り気を含んだどろりとしたものに変えるだろう。だからこそ『アッシャー家の崩壊』の水は、黒く染まり、重くよどんで鏡のように静まり返る。湖面に映した風景は不気味に静まり返り、自ら上がる蒸気は館全体を灰色に煙らせる。そのため水は、場面全体の雰囲気や暗いものに変える。ここで水の色という表面形式が、死の影のもたらす粘性や重量といった物質的なものに支えられている点に注意しよう。

さらにバシュラールは『アッシャー家の崩壊』以外のポー作品でも、しばしば水が不思議な形状で登場することを指摘する。その時「水」はポーの作品群全体で不吉な死の影を吸収した存在となる、とバシュラールは言う。

影を吸収する、ということ言葉をのもつ最大限の力で実体化すれば、『アニイのために』にある瀝青の川すなわち「ナフ

タリン川」、他の詩篇『ユラリウム』にある硫黄の流れる鉍滓の川すなわちサフラン色の川、これらの川がポーの詩篇で描写されるのを見ても宇宙的な奇怪さとは見なさない。まして地獄の川の多少手直しされた教科書的イメージとみなすこともないだろう。これらのイメージは安直な文化コンプレックスのあとは微塵もない。それらは原初的イメージから生じ、物質的夢の原理そのものにしたがっている。(ER 77)

『アッシャー家の崩壊』以外で水が出てくる作品として『アニイのために』と『ユラリウム』が挙げられている。ここに出てくる水も通常の水ではない。『アニイのために』の水は「ナフタリン」のようであり、『ユラリウム』の水は「サフランの色」をしている。さらにバシユールは別の箇所で、「玉虫色に光り、ゴムのような弾力のある」「ナンタケットのゴードン・ピムの冒険』に出てくる川の水にも触れる。これら水は全て『アッシャー家の崩壊』の水、死を含む水の延長上にある、と彼は指摘する。それらは全て不吉な影を含んだ水であり、それゆえに透明でなかったり、粘性をもっていたりする。この統一にこれまで気づかなかったのは、『アッシャー家の崩壊』の黒、『ユラリウム』のナフタリンの色、『アニイのために』のサフラン色と水の色が異なっていたからである。しかし形や色といった目に見える形式的な要素ではなく、「水」に何か溶け込んでいること、そこから生まれる重み、冷たさ、どろりとした粘性といった物質的な要素に注目することで、ポーの作品の水が持つ共通点が見えてくるのである。

この例から物質的想像力によって創造されたイメージについて様々な論点を読み取ることができるが、本稿において重要な二点を指摘しよう。第一は、死を含んだ水がもつ重みや冷たさといった物質的要素が、水の色という形式的な表れを背後から支えている、という点である。ポーの水は様々な作品の中で様々な色を示している。それは一見、単なる奇抜なものに見えるがその背後に存在する物質的要素に着目することで、水が無色透明以外の色彩を持つ、ある種の必然性が理解できる。この点で物質的要素は、色という形式的な要素の表れを決定する役割を担っているのである。第二に、その結果として物質

的要素は形式的要素以上に重要な要素と見なされることとなる。水において重要なのは、そこに含まれる物質的な「何か」である。もちろん、物質的想像力を主題とした『水と夢』で、物質的要素が重視されるのは当然といえる。しかし物質的想像力が主題となる著作が五冊存在するのに対し、形式的想像力を主題とする著作が生涯、公刊されることはなかった事実を鑑みると、物質的要素にもつづいた物質的想像力こそバシュラールが注目した想像力であったことは明らかである。物質的想像力と形式的想像力に対するこの態度の違いは何に由来するのか、この点を次節では考察しよう。

## 第二節 物質的想像力と芸術

第一節冒頭で示した引用を読む限り、触覚経験に基づく物質的想像力と、視覚的な要素をもとにイメージを作る能力である形式的想像力は、イメージを作り出す想像力として対等の存在であるかのようにみえる。例えばバシュラールは物質的想像力と形式的想像力を対比させる場合、「二つの想像力が協力する作品」(ER2)の存在を指摘し「その二つを完全に分離することは不可能ですらある」という。この記述だけをみれば物質的想像力と形式的想像力は、想像力の二つのタイプに過ぎないと考えるのが自然だろう。しかし実際は、先に物質的想像力の具体例を考察したことからわかるように、物質的要素は形式的な表れを背後から支える存在としてより重視される。そのうえ二つの想像力を比較する場合でも、「物質的想像力だけが、習慣的なイメージに絶えず活気を取り戻させることができ、物質的想像力こそが、幾つかの古い神話的形式を常によみがえらせる」(ER183)のに対し、「形式と概念は極めてはやく硬化する」(Ibid.)といった彼の言葉から、物質的想像力こそ芸術的イメージを生み出す中心的能力と捉えられていたことが明らかとなる。

形式的想像力に比した物質的想像力の重視は、何に由来するのか。それは形式的想像力と物質的想像力の違いを示す視覚と触覚という感官の対比が、単に想像力の二つの種差を明らかにするのみならず、科学と芸術というバシュラールの思想全

体を二分する領域間の対比を示すものでもあったことにある。この対比においては視覚が科学へ、触覚が芸術へと割り振られる。たとえば次の引用から、科学における視覚の特権的位置づけが読み取れる。

物理学者はさらに図式化と単純化を推し進める。すなわち実験を視覚的な比較に還元しようと試みるのである。事実、我々の一切の感覚のうちで、視覚はもっとも確實、最も迅速、最も精密、最も明確である。ほかの感覚はより主観的である。

現象の客観性を証明するとは、結局のところ、現象を視覚化することである。すなわちそれは現象を見せること、明示することである。(EA 58)

バシュアールは物理学こそが科学の典型だと考えていた(RA1)。なぜなら物理学は、我々を取り巻く多様で豊かな世界に、数式を使った一つの仮説を持って向かい、それによって対象のある一面を取り上げることで、通常は見ることのできない真理を浮かび上がらせるからである。したがって物理学にとって、観察・実験対象を図式化し、単純化することは必須の作業である。この図式化、単純化は「視覚的な比較に還元すること」と言い換えられる。なぜなら観察・実験の器具はこれまで見えなかったものを視覚化し、比較可能なたちで我々に感知させるからである。この視覚の働きに比べるとほかの感覚は「より主観的」であり、視覚こそが最も客観的なものとして科学では特権的な位置を与えられている。そしてこの時、視覚と対照的な感覚としてバシュアールが取り上げるのが触覚であった。彼は論文「カプリス「奇想画」とミニアチュールとしての世界」<sup>(5)</sup>において科学を細密画(ミニアチュール)の鑑賞になぞらえ<sup>(6)</sup>、視覚の優位性を指摘する。すなわち触覚での感受は「わずかな対象しか集められず」、「不十分な集合物の理解」に留まるのに対し、「細密画化するということは、それよりもはるかに豊かな多様性を寄せ集め、それらを統一体として構成することになる」(E1 28)。したがって科学は対象の単純化を行うが、逆にそれによって全体として一つの体系、すなわち「統一体としての構成」を作り出すことで、結果とし



てより「豊かな多様性」へと至る<sup>(7)</sup>とされる。

この記述はバシュラールがまだ芸術の問題を論じていない時期のものであり、のちの物質的想像力論と比して、触覚が低く位置づけられていることは留意しておく必要がある。とはいえ、科学は視覚を中心とし、視覚と対比して触覚が論じられるという図式は既に存在している。このような前提を持っていたバシュラールが、「詩と科学の軸は始めから逆である」(PF10)というように科学と対立したものとして芸術を論じようと試みたとき、触覚に注目するのは当然であり、視覚に基づく形式的想像力ではなく、触覚に基づく物質的想像力こそが、圧倒的に重視されるのも理解できる。そのため触覚に基づいてイメージを作り出す物質的想像力は、芸術的イメージを作り出す中心的な能力と見なされるのである。

さらに注目すべきは、「視覚」と「触覚」の対比が、「科学」と「芸術」の対比と平行に語られることによって、物質的要素の内実そのものにも変化がみられることである。その点を、モネを論じた以下の箇所から確認しよう<sup>(8)</sup>。

「画家が元素に促された」この時から、画家にとって色彩は深さを持ち、厚さを持つ。色彩は内的なものと豊饒さという二つの次元で同時に展開する。もしある瞬間、画家が平板な色、一様な色と戯れるとしても、それは影をより一層膨らませるためであり、別のところで内的な深みの夢を促すためである。(DR38)

絵画であっても、画家が「元素」すなわち物質に「促される」とき、色彩は「深さ」を持ち、「内的」な「深み」を促すものとなる。「深さ」「内的」「深み」などの概念は物質的要素を形容するものであり、だからこそ色彩は「豊潤さ」という形式的な次元だけでなく「内的なもの」という物質的次元をあわせた二つの次元で展開されなければならない。本来は「触覚」によってしかとらえられないはずの物質的要素が、なぜ色彩という形式によって表現できるとされるのか。それは物質的要素こそ、芸術が最も表現すべきものだからである。したがって色や形といった形式を使用する絵画であっても、その最もす

くれた場合においては物質的要素をも表現しなければならない。そこで目指されるのは視覚によってとらえられながらも単に表面的ではないものであり、ポールの作品の例でみたように視覚的な表れを背後で支える、色彩の「深み」ともいうことができるだろう。逆に「線」に注目する場合には「手」であっても「視覚化」に寄与することが指摘される (ERR 2)。この時、物質的要素の内実が、厳密な意味での触覚による認識を超える可能性が生じる。すなわち物質的な要素は、触覚による経験を典型としながらも、視覚をも含めた身体経験全体のある種のあり方を表すようになるのである。そしてこれを引き出しているのが、「触覚」と「視覚」の対比関係であり、それとパラレルに存在する科学と芸術との対比なのである。

以上考察したようにバシユラールの芸術論、とりわけ物質的想像力論における触覚に関する議論は、芸術が表すべき物質的要素を認識する感官として視覚と対比されるものであるとともに、この関係があるからこそ感官の限定を越えて、身体経験のある側面を典型的に示すものとなる。それではこの身体経験とはどのような経験なのか。次節ではこの点について、バシユラールと同時代の思想家との比較も行いつつ、触覚にまつわる時間の問題を取り上げて考察することにしよう。

### 第三節 触覚と持続

物質的要素を認識する典型的経験である触覚経験に再び論を戻そう。するとこの経験において時間が重要な問題を提起することが理解される。なぜならバシユラールは触覚のもつ時間的な継続性、すなわち触覚による経験の「持続」を強調するからである。再び『水と夢』における「捏ねる」経験の記述をみてみよう。

そして結合する作業が開始されると、ゆっくりとではあるが規則的な進捗をみながら捏ねる作業は、溶解の喜びほどは悪魔的でない特別の喜びをもたらす。手は直接、大地と水の結合の漸進的成功に気付く。そのとき「溶解とは」別の持続が

物質に刻み込まれる。「。」「中略」また、それ「この持続」は内密な持続の客観的な例となる。それは貧しい、単純な、辛い持続であり、これを続けるためには苦心が必要となる。(ER 146)

物質的想像力を生み出す経験の典型である「捏ねる」という作業において、バシユラールは「持続」の要素、すなわち「ゆっくりではあるが規則的な進捗」を見せるといふ点に着目する。それは「溶解」の持続、すなわちベルクソンが持続の一例として提示した「砂糖が解けるまでの時間」とは異なった持続を我々に与える。それは「貧しい、単純な、辛い持続」であり「続けるためには苦心」が必要とされる。

粉をこねるといふ、それほど重労働だとは思えない仕事に対して、バシユラールがなぜその「辛さ (Tude)」を強調するのか、という点についてはのちに触れることにするが、触覚が「ゆっくり」したものであることは、バシユラールの論全体を通じて強調される。第一節で注意を喚起したように、触覚による経験は「完成された仕事」ではなく常に「されつつある仕事」である。それは持続の中に触覚的経験が位置していることを示している。これに対して、視覚は時間的に短い行為として位置づけられる。例えば先の「カプリスとミニアチュールとしての世界」でみたように、科学を「細密画を見る」行為になぞらえるならば、科学は世界の様々な側面を一目で見せるものでなくてはならない。科学が普通の絵画を見る行為、すなわち対象と同じ大きさに書かれた絵画を見る行為ではなく、多くのものを小さな画面に集中して描いた細密画を見る行為に類比される意味もそこにある。時間をかけて、それぞれの部分を分割して見ていては、「統一体」は生み出せないのである。触覚による経験を「持続」と結びつけるこの議論は、バシユラールの思想全体において見逃せない齟齬を生み出す。なぜなら時間をめぐる議論の中でバシユラールは、時間の本質を瞬間として論じ、年代による議論の変遷はありつつも芸術を、最終的に瞬間を生み出すものとして位置づけているからである。例えばそれは次の箇所から確認できる。

詩は瞬間の形而上学である。短い一つの詩に於いて、詩は宇宙のビジョンと魂の秘密を、一つの存在と諸事物を一度に与えなくてはならない。もし詩が生に時間にしたがっているだけならば、詩は生以下のものである。】(DD 103)

時間をめぐる議論において詩は、短い一つの詩の中、時には一つの詩句のみで、「宇宙のビジョンと魂の秘密」を与えるべきもの、と位置付けられる。だからこそ詩は「瞬間の形而上学」であり、「生の時間」すなわち通常の時間経過に従ってでは、「生以下」のものとなる。しかもバシュラールの時間論において、真の創造性は瞬間にのみ認められる。そのため右の引用で芸術が瞬間と結びつけて論じられることは、芸術の創造性を認めることに直結するのだが<sup>⑤</sup>、このような議論の流れを考慮するならば、芸術的創造の中心であるはずの物質的想像力を支える触覚経験は瞬間の側に位置づけられなければならないはずである。にもかかわらず先の引用で、それは持続的な経験と捉えられていた。この齟齬をどのように考えるべきであろうか。

これを解消するための手掛かりとして、ほかの思想家を参照することができる。触覚と「持続」との結びつきは、バシュラールの同時代の他の思想家と比較したときにも興味深い論点を示す。例えばバシュラールが時間を論じる際に反論しつつも多くの影響をうけ、先の引用でも「溶解とは別の持続」という表現により暗示されていたベルクソンは、触覚に言及するとき、それを時間的に短いものとしてとらえている。この点については、哲学的直観について彼が論じた以下の箇所からそれを読み取ることができる。

その名に値する哲学者は、ただ一つのことしか言わなかった。いや、ほんとうに言ったというよりは、むしろ言おうとつとめたのである。そして、彼が一つのことしか言わなかったのは、一点だけしか見なかったからである。いや、それは視覚というよりはむしろ接触 (contact) であった。この接触が衝撃をあたえ、衝撃が運動をうんだのである (PM 122-3) ⑥

真の哲学者が記述しようと努めることは、実は一つのこと、一点だけに過ぎない、とベルクソンは指摘する。その一点を哲学者は哲学的直観によって認識するのだが、ベルクソンはこの直観をしばしば「視覚」として語り、そして右の引用では「視覚」であると同時に「接触」すなわち触覚的なものとして論じる<sup>(9)</sup>。ここで注目したいのは、この「視覚」でありかつ「接触」であるような直観が「衝撃」を生み、その結果「運動」が生じる、という指摘である。触覚に類比されて語られる直観は「一つのこと」「一点」だけを示す「衝撃」である。ベルクソンは瞬間概念を、持続概念を分析することで導出される誤った概念とみなしており、「瞬間」という言葉自体は使用することはしなかったが、哲学的な直観を論じるときに念頭に置かれている「衝撃」は、極めて短い時間である。そしてこの「衝撃」の中にすべてが含まれ、そこから「運動」、つまり一連の持続が生まれる。

このバシユールとベルクソンの違いは、彼らの時間に関する議論を参照するとさらに興味深い。ベルクソンは持続が時間の本質であると主張し、持続を論じるときに音楽を例として挙げるにも拘わらず、触覚はごく短い時間に生じるものとして論じる。これに対してバシユールは、瞬間を時間の本質と捉え、芸術は瞬間を生み出すものであるとしながらも、触覚的経験は「持続」するものとする。この点において両者は、まったく逆の立場にたっているのである。もちろんバシユールが「触覚」経験において指摘する持続は、「溶解」と異なる持続、すなわちベルクソンの持続とは異なる持続であることが明言されている以上、バシユールが時間論で批判したそれとは異なる。それではこの持続はどのような時間の在り方を示すのだろうか。

バシユールは時間の本来の在り方をより適切に示すものとして、瞬間が集まって作られる持続、瞬間の弁証法によって作られる持続について論じていた<sup>(10)</sup>。触覚による経験について指摘される持続も、このような瞬間の集合としての持続であることは、次の引用からも確認できる。

捏ねる作業には、もはや幾何学も稜線も切断面もない。それは連続的な夢なのであり、人が目を閉じてできる仕事である。したがってそれは内密な夢である。そのうえ、捏ねる作業には、リズム、激しく、全身を捉えるリズムが刻まれる。したがってそれは活力にあふれる。それは持続の支配的特徴、すなわちリズムを持つ。(ER 146)

捏ねる作業は「連続的」な夢であるが、そこには「リズム」が刻まれ、それこそが「持続の支配的特徴」であるとされる。この「リズム」の要素は、バシユラールがベルクソンの持続と自らの持続の差異として提示したものであった。ベルクソンは音楽のメロディを具体例として引きつつ、持続について語っていた<sup>(12)</sup>。バシユラールはベルクソンの議論を踏まえて音楽の比喩を使いつつ、しかし全体性によって飲み込まれてしまわない異質な部分が存在している連続性、瞬間の集合体としての持続の在り方を表現するために「メロディ」ではなく「リズム」という言葉をつかった。そのため「生きられる、活動的で創造的な持続」は「創造と破壊のリズム、制作と休息のリズム」である(DD8)とされる<sup>(13)</sup>。

以上のように、物質的想像力を生み出す触覚がもつ「持続」は、瞬間の集合としての時間の経過であり、この点でバシユラールの思想の中で矛盾を生み出すものではなかった<sup>(14)</sup>。それでもなお触覚経験が、時間の本質であり創造的な時間である瞬間ではなく、瞬間が集合して生み出される持続的经验として論じられていた理由は不明なままである。この点について、次節でより考察を進めていくことにしよう。

#### 第四節 触覚と抵抗

なぜバシユラールは触覚経験を、本来、芸術が生み出すべき「瞬間」ではなく、持続する経験として記述したのか。この問題を解くカギは、バシユラールが捏ねる作業を「苦心 (labour)」が必要<sup>(15)</sup>な作業と表現していた点にある。粉をこねる作

業は、例えば『水と夢』において同様に論じられる「鉄を打つ」という作業に比して、とくに多くの労力が必要とされるわけではない。それにも拘わらず彼が、捏ねる作業の辛さを強調するのは、物質的想像力を支える触覚的经验において、我々の触れる対象が「抵抗する (*résister*)」側面を重視していたからである。第一節で示した引用文の後半部分を再び取り上げることしよう。

「反対に仕事熱心で強引な手は、人をひきつけつつも逆らう肉体のような、抵抗と同時に譲歩する一つの物質 (*une matière qui, à la fois, résiste et cède*) に働きかけながら、現実の本質であるエネルギーの生成を学ぶのである。(ER 19)

第一節でみたように、この引用の前の箇所では「視覚」と「触覚」の対比が、「出来上がった仕事」と「行われつつある仕事」という対比と重ね合わせて論じられていた。この引用箇所では、触覚が働きかける物質は「逆らい」「抵抗」する存在であることが指摘される。もちろんそれは、完全な「抵抗」ではない。物質は人を「ひきつけ」「譲歩」するからこそ、徐々にはあるが仕事は進展する。しかし仕事がいまだ完成していないのは、物質が常に「抵抗」するからであり、だからこそ「持続」する「辛い」作業となる。すなわち粉は一瞬で練り上げられない。そこには時間の経過が必要とされるのである。

触覚経験によって明らかとなるこの物質の「抵抗」は、再び視覚との対比でより明らかとなる。再び論文「カプリスとミニアチュールとしての世界」を引こう。

カプリス「奇想画」とは、まさに視覚的な意志である。それは主観的な力を持たず、また対象の不活発さというしばしば克服不能な敵意についての意識もない意志である。それは遠くにある細密画の万華鏡を、たわむれに回す至高の力である。これら小さな筋肉によって教えられた思考は、世界が思いのままに動くのを見ることに慣れている。(ET 28)

このように「カプリスとミニアチュール」としての世界」では、細密画と並んで奇想画が、視覚によって世界をとらえようとする科学的態度と類比して論じられる。奇想画を見ること、それは「視覚的な意思」であり、対象の「不活発さ」という「敵意」を意識しない。ここでは物質の抵抗は対象の「不活発さ」、そして「敵意」という言葉で表現されている。物質の「不活発さ」や「敵意」を感じざるを得ない触覚に比して、「視覚的意思」は「細密画の万華鏡をたわむれに回す至高の力」をもつ。すなわち触覚的な経験とは、直接的に世界に触れるがゆえに物質の抵抗に出会うことであり、視覚によって世界を見ることは「遠くにある細密画の万華鏡」をまわすこと、すなわちそれと距離をとることによって世界を思いのままに動かすことにつながる。

「抵抗」に出会うものと「至高の力」という形で示される「触覚」と「視覚」の対比は、さらなる論点を示す。触覚は常に物質の「抵抗」に出会うがゆえに、触覚は一つの全体として世界を捉えることができない。先にも部分的に引用した一節を引こう。

触覚ではわずかな対象しか集められない。触覚は常に不十分な集合物の理解にしか我々を導かないのである。細密画化するということは、それよりもはるかに豊かな多様性を寄せ集め、それらを統一体として構成することである。(ET28)

細密画を見る行為に比して科学を語るの、科学が全体を統一体として構成し、一目で見渡すことを可能にするからである、という点はすでに指摘した。バシュラールは、この論点との対比で触覚を考える。したがって「触覚」は「わずか」で「不十分な」集合物の理解にしか到達しない。なぜなら触覚に対して物質は常に抵抗し、全体性をあらわさないからである。バシュラールはこのように「視覚」と「触覚」を鋭く対立させることで、触覚経験の断片性を強調する。

以上のように「視覚」と「触覚」の対比は、一目でみることと「持続」すること、思いのままにみることと「抵抗」に出



会うこと、全体を捉えることと断片しかとらえられないこと、という対比として語られる。このようにまとめるならば、触觉の経験は視覚の経験に比して不十分な経験であるように見えるかもしれない。確かに「カプリスとミニアチュールとしての世界」においては、視覚の優位が主張される。しかし物質的想像力を論じるに際して、触觉が持つ特徴は決して否定的なものとして捉えられてはいない。なぜならバシユラールは、彼とほぼ同年代に身体に関するおそらくもっとも有名な論を展開したメルロ＝ポンティを、『大地と意志の夢想』で次のように批判するからである。

物質的で力動的な想像力によって、木の節という外的な形が勝利を望む内的な力を我々の中にかきたてることが経験される。この内的な力は、筋肉的な意志を特権化することで、我々の内的な存在に一つの構造を与える。これこそ、モーリス・メルロ＝ポンティが明敏にも見て取ったことである。「結局のところ、私の身体が一つの形態となることができ、その前に未分化の地の上に特権的な図が浮かんでくることが出来るとするならば、それは私の身体がその任務によって分極化されているからである。すなわち身体がその任務の方に向かって実存しているからであり、自分の目的を達成するために、自分自身を収縮させているからに他ならない。」[Pr 117] しかし知覚はこの任務を指し示す (*designer*) が、それを実行はしない。知覚は、に向かって、(*vers*) の現象学によって、記述されるだけである。行為における意識を記述するためには——働いている意識ならさらに良い——メルロ＝ポンティの記述を少し強め、に、対する、(*contre*) の力動性に従わなければならない。[「傍点原文」(TRV 57)]

バシユラールが行うメルロ＝ポンティへの言及は、ごくわずかではあるが、ほぼ好意的なものであり、これが唯一の批判的な指摘である。その批判点は、メルロ＝ポンティの論には「抵抗」が十分に論じられていない、というものである。まずバシユラールは、我々の身体を部分の寄せ集めではなく、全体として形作られている「形態 (*forme*)」にとらえ、身体に対す

る我々の意識が時に異なるのは、そのときに我々が向かう「任務」が異なるためであることを指摘するメルロ＝ポンティに理解を示す。しかしそれが「向かって (vers)」の態度であることに留保を示し、我々の行動は「対して (contre)」という性質を持つていることを指摘する。「vers」は、ある方向への身体の働きかけを示すが、それは一つの任務を「指し示す (designer)」すなわち視覚に訴えるだけである。これに対して「実行」する、すなわち我々が実際に体を動かし、対象に触れるためには「contre」の力動性に従わなければならない。そのとき「contre」という言葉が表現するのは対立の関係、すなわち一つの働きかけと同時に、それに対抗してくる物質の力である。そしてこの点への着目がメルロ＝ポンティには不十分であるとバシユラルの指摘から<sup>(15)</sup>、物質のもつ「抵抗」は彼にとって身体経験に不可欠の要素であったことが分かる。確かにメルロ＝ポンティの議論では、身体に対する抵抗の問題はあまり論じられていない。これは彼の身体論が、触覚や視覚といった感覚のそれぞれを限定せず、身体全体を一つのものとして論じている<sup>(16)</sup>ことからもきているだろう。実際、視覚についてメルロ＝ポンティは次のように述べている。

「映画とは」逆に、実際にものを見る場合には、私が自分のまなざしを風景の一部に据えようと、その部分は自らを生き生きとさせ、自己を展開する。一方、ほかの諸対象は周辺へと退き、眠り込むが、それらは、決してそこにあることはやめることはない。そしてこれら諸対象と共に、その地平をも、私は新たに自分の意のままにし得るのであり、現在私が凝視している対象も、視界の周辺においてみられることによって、これら地平の中に含まれるようになる。(pp.82)

メルロ＝ポンティは身体の知覚において、対象の認識されない側面、視野の周辺、対象の過去や可能性といった様なものが知覚の「地平」を形成し、それら全体の中で、その都度、個々の対象が「地」の上の「図」のように浮かび上がることを指摘する。メルロ＝ポンティにとって身体の知覚とは、個々の場面で様々に浮かび上がってくるものでありながら、同時に

世界として一つの全体性を形作るものであり、その都度の図を決定するのは私のまなざしである。このようにメルロー・ポンティにとって身体の知覚は、個々の表れであっても常に一つの全体性によって支えられており、その表れを我々がある程度、左右しうるものとして想定されている。これに対してバシュアールの触覚を中心とした経験は、常に抵抗に出会い、断片のままであり続ける。

それではメルロー・ポンティに物質の「抵抗」の側面が欠けることで、どのような論点が不足していると考えられているのだろうか。逆に言うと、バシュアールの論において「抵抗」はどのような積極的な役割を担うのか。それは抵抗が持つ、我々を挑発し、更なる主体の働きかけへと誘う、という側面である。第一節で示した引用では「人をひきつけつつ逆らう肉体」というコケティッシュな女性をも想起させる表現で物質が記述されていたことを思い出そう。すなわち物質の抵抗は、恋愛上の駆け引きのように、経験を魅力的にし、我々をさらなる経験へと我々を駆り立てる。これをバシュアールは『大地と意志の夢想』の中で、木造彫刻で説明する(TRY 567)。我々の前に木片が置かれる。木片の固さは、掘り進めようとする我々の働きを阻害しているように見える。しかし事態は逆である。その固さは、我々にさらなる仕事を誘う。先の引用にあるように、「木の節」というもっとも固い部分こそが「内的な力を掻き立てる」。

すなわち物質の抵抗は、経験を魅力的にすると同時に、我々の「力」を引き出すのである。力動性をこのような含意を持つものとして捉えることによって、次のベルクソンに対する批判も理解できるようになるだろう。

我々がこれから提示するのは、ベルクソンの直観——これはしばしば拡大された認識 (connaissance) の様態として示されない——を意志と想像力という肯定的な経験によって支持するイメージである。それにしてもあれほど大規模な(ベルクソンの)作品が想像力と意志が提起する問題に直面しなかったことは驚くべきことではなからうか。彼が論じたイメージの物質そのものに対する熱情的な執着がかけていたため、ベルクソン哲学はときに多くの面で運動学にとどまり、この

哲学が潜在的に保持している力動性の哲学にまで必ずしも到達しなかったように思われる。(AS 290-1)

ベルクソン哲学は、潜在的に保持していた「力動性の哲学」にまで到達しなかった、と批判するバシュラールの言説は、一見すると理解し難い。なぜなら力動性は持続の重要な性質の一つであり、ベルクソン哲学にかけているどころか、ベルクソン哲学を代表する概念の一つだからである。しかし力動性の有無が物質の抵抗と結びついていると考えるならば、バシュラールの意図するところも理解しやすくなるだろう。先に引用したとおり、ベルクソンは触覚を、視覚と同様に哲学的直観を論じる際の比喩として使う。この哲学的直観とは対象を内部から、一挙にとらえる行為である。そのためベルクソンはバシュラールが重視した経験の「持続」や「抵抗」を欠く。だからこそそこには「力動性」がかけていたのであり、それを考えるためには「イメージの物質そのものに対する熱情的な執着」、言い換えれば物質的想像力の重視が不可欠とされる<sup>17)</sup>。

このように見てくると、ベルクソンに対する上記の批判は、メルローポンティに対する批判と同種のものであることが分かる。すなわち両者は、物質による「抵抗」や「力動性」の問題を十分に論じられていない。そのため既に示した引用にあるようにメルローポンティの記述を少し強めなければ、「対して」の「力動性」に従うことができない。逆に言うならば、バシュラールにとって自らの思想の独自性はこの点に存していたのであり、さらにこれを支えているのは触覚的経験が時間的に「持続」し、常に断片的な認識にとどまる、という論点であった。

以上の論点をふまえて再び物質的想像力概念へと論をまとめるなら、第一節で示した引用で物質的想像力が「直接」的で「力動」的なイメージを産み出す能力とされた理由が理解できるだろう。ここでは、物質的想像力が生み出すイメージが「力動的な喜び」をもち、「エネルギーの発生」を可能とすることが指摘されていた。それは触覚がもつ物質に対する直接の経験が、物質からの抵抗ゆえに「力動性」を可能とするからである。このようにバシュラールの物質的想像力の議論は、触覚経験をめぐる議論を考察することでその特徴がより明らかとなる。そして触覚経験がもつ「持続」や「断片」性などの要素

も、じつは科学と対比される芸術の主観的創造の問題へとつながるのであるが、この点についてはまた稿をあらためて論じることとしたい。

## 結語

本稿では物質的想像力概念を中心に、触覚的経験に基づくイメージ創造に関するバシユラルの議論を考察した。第一節で物質的想像力概念の内実を確認した後、第二節では、物質的想像力概念において触覚がもたらす経験が特権化されることで、物質的要素は「触覚」経験を典型としながらも、感官に限定されない身体経験の一つの在り方を示すものとなることを考察した。また第三節では、触覚経験と時間に関する議論との関係に着目し、物質的想像力における触覚の経験は「持続」を伴う経験とされ、この点でベルクソンとの違いがみられることを確認した。第四節では、バシユラルがこのような論を展開したのは、触覚が常に断片的な認識であり、触覚による物質の経験は、常に抵抗にあう辛いものとして論じられてきたからであったことを確認した。しかしこの物質の抵抗は、むしろ物質の魅力となり、我々の力動性を引き出す要素として捉えられる。この点に対する着目が、バシユラルにとって自らの論の独自性をなしていたことを、メルロ＝ポンティおよびベルクソンへの批判から読みとることができた。

したがってバシユラルが芸術論において論じた身体経験をまとめるならば、それは触覚による経験を典型とした身体の在り方であるとともに、物質の「抵抗」から生じる「持続」するが「断片」的な経験であり、結果として想像力の「力動性」が生まれる経験ということができよう。触覚経験にかんするバシユラルの議論が、物質的想像力概念とどのように関連しているのかに関しては、後の稿へと論を譲ることとするが、最後にバシユラルの触覚経験に関する議論の前提となっているものについて簡単に言及しておきたい。それは「触覚」を「視覚」と一体のものとして論じるベルクソンやメルロ＝

ポンティとは異なり、バシユラールが「触覚」と「視覚」を対比的関係のうちに捉えている点である。すなわちバシユラールは「触覚」を「視覚」と対比的なものと捉えることで、「触覚」独自の身体経験のあり方に着目する。それが「持続」する経験であり、その断片性であった。そしてバシユラールがそのような関係の中で「触覚」を捉えたのは、「視覚」と「触覚」の対比が科学と芸術との関係へと重ね合わせられたからである。したがってバシユラールの触覚を中心とした身体経験のあり方は、科学と芸術を同時に論じるという、バシユラールの思想全体の構造を反映したのもということができらるだろう。

## 凡例

本文中に引用した著作の略号は以下の通り。なお引用文の訳は筆者によるものだが、既訳のある場合には参考にさせていた  
だいた。

### Gaston Bachelard

EA : *Essai sur la connaissance approchée*, Vrin, 1987 (1928<sup>1re</sup>).

『近似的認識試論』豊田彰、及川馥、片山洋之介訳、国文社、一九八二年。

NES : *Le nouvel esprit scientifique*, P.U.F., 1999 (1934<sup>1re</sup>).

『新しい科学的精神』関根克彦訳、筑摩書房、二〇〇二年（一九七六年初版）。

DD : *La dialectique de la durée*, P.U.F., 2001 (1936<sup>1re</sup>).

『持続の弁証法』掛下栄一郎訳、国文社、一九七六年。

ER : *L'eau et les rêves*, José Corti, 1997 (1942<sup>1re</sup>).

『水と夢』小浜俊郎、桜木泰行訳、国文社、一九六九年。

『水と夢』 及川馥訳、法政大学出版社、二〇〇八年。

TRV : *La terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, 2004 (1948<sup>1re</sup>).

『大地と意志の夢想』 及川馥訳、思潮社、一九七二年。

PE : *La poétique de l'espace*, P.U.F., 2001 (1957<sup>1re</sup>).

『空間の詩学』 岩村行雄訳、筑摩書房、二〇〇二年（一九六九年初版）。

ET : *Études*, Vrin, 1970.

『エチュード』 及川馥訳、法政大学出版社、一九八九年。

DR : *Le droit de rêver*, P.U.F., 2001 (1970<sup>1re</sup>).

『夢見る権利』 渋沢孝輔訳、筑摩書房、一九九九年（一九八七年初版）。

Edgar A. Poe

NA : *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, Penguin, 1975 (1838<sup>1st</sup>). (*Aventures d'Arthur Gordon Pym*, Charles Baudelaire (trans.), N.R.F., 1928 (1858<sup>1re</sup>)). 『エンガア・アラン・ポー全集第三卷』 谷崎精二訳、春秋社、一九六九年。

Maurice Merleau-Ponty

PP : *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945

『知覚の現象学』 竹内芳郎、小木貞考、木田元、宮元忠男訳、みすず書房、一九六七・一九七四年。

*Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1996 (1964<sup>1re</sup>).

『見えるものと見えないもの』 滝浦静雄、木田元訳、みすず書房、一九八九年。

Henri Bergson

DE : *Œuvres*, édition du centenaire, P.U.F., 1991 (1959<sup>1re</sup>).

ES : *L'énergie spirituelle*, P.U.F., 2009

ベルグソン全集第五卷『精神のエネルギー』渡辺秀訳、白水社、二〇〇一年（一九六五年初版）。

PM : *La pensée et le mouvant*, P.U.F., 2009

ベルグソン全集第七卷『思想と動くもの』矢内原伊作訳、白水社、二〇〇一年（一九六五年初版）。

## 註

- (1) 佐々木健一、『美学辞典』、東京大学出版会、一九九五年、八十六頁。
- (2) この点についてジャン・レイモンは、これまでのバシュラール研究が物質や元素が果たす役割に重点を置きすぎていることを指摘し、「それら「元素」は常に身体と共に歩む。そしてまさに身体こそが、それらに反応するのである」とまとめあげる (Jean Raymond, « Lieu de la rêverie bachelardienne », in *Bachelard, L'air N° 42*, Duponchelle, 1990, p.78)。  
この指摘は一九七〇年のものではあるが、身体論という観点からのバシュラールの物質的想像力概念の考察は、いまだ十分になされたとはいえない。
- (3) この点については以下の文章から確認できる。「最初に読者を引き付けるために、全ての作品は豊かな形式的美しさを持たなければならない。このように人を引き付ける必要性から、一般的に想像力は、形体 (*des forms*) や色彩 (*des couleurs*)、多様性や変化の未来へと働きかける」(ER2)。ここでバシュラールは、「形式的な美しさ」を「形体」および「色彩」の多様性と変化のうちに見取っている。
- (4) 引用では「力動的な喜び」がイメージに「触れ、捏ねる」と同時に「軽やかにする (*alléger*)」という動詞が使われている。これは通常、物質的想像力を論じる際には使われない単語であるが、「捏ねる」作業、とりわけ後に述べる



- パテをこねる作業を念頭においたものと考えられる。なぜならパテとは大地と水の結合であり、水は大地のもつ「重さ」を「緩和」する存在 (ER 142) とされるからである。
- (5) 《Le monde comme caprice et miniature》, in ET, Vrin, 1970, pp.25-43.
- (6) バシユラールは細密画 (ミニアチュール) に生涯を通じて関心を寄せていたが、後年の彼はそれを、「幾何学的な矛盾を解消」(PE 142) し、「論理を超越する」(Ibid.) 性質をもつものとして、芸術の一種と捉えるようになる。この点に関しては『空間の詩学』第七章を参照のこと。
- (7) したがってバシユラールは「現実を量的に組織化することのうちには、経験を質的に記述することのうちよりも、より多くがあるのであって、より少ないものがあるのではない」(NS 70) という。ここでの「量的」な「組織化」とは、やはり「統一体としての構成」同様、数学を使いながら対象を認識し、それによって一つの体系を作り出す科学の性質を指しており、それは経験の「質的記述」よりも豊かなものであることが指摘される。もっともこの記述はバシユラールが芸術を論じる以前のものであり、「質的な記述」はその後、量的なものとは異なるが別種の豊かさを持ったものとして捉え直されることとなる。
- (8) 《Le peintre sollicité par les éléments》, in *Le droit de rêver*, P.U.F., 2001, pp.38-43
- (9) この点に関しては拙稿「バシユラール詩学と時間論」『美学』、五八巻一号、二〇〇七年、一一五頁)を参照のこと。
- (10) この点については、村上龍『感性 (sensibilité)』をめぐるベルクソンの思想とその成立の経緯についての研究——一なるものと多なるものとの関係を軸に——』(コンテンツワークス、二〇一一年)、とりわけ第三章二節を参照のこと。
- (11) 前掲拙稿参照。
- (12) 例えばつぎのような箇所である。「二つのイメージが互いに相手の中に含まれて、メロデイの楽音のように相互に浸

透し合い、有機化し合って、数とはいささかの類似点も持たない、区別なき多数性、あるいは質的多数性とでも呼ばれるべきものを形成するのを認めることになるだろう。こうなれば私は純粹持続のイメージを得ることになり「…」(DE 70)

(13) もっともベルクソンの議論に即して考えるならば、「メロディ」と「リズム」は対立する概念ではない。例えば彼は、芸人の踊りを見る、という場面を取り上げ、「リズムと拍子によって、より良く芸人の動きが予見できるようになり、我々は自分がその動きの主であるかのように思い込む」(DE 12)と指摘する。このようにベルクソンにおいてリズムは、「一種の身体的共感」を可能にするものであり、「メロディ」の一つの音が、「メロディ」全体の性質を持っているのと同様、ベルクソンが時間の本質と見なす持続を例示するものである。

(14) またベルクソンにおいても、持続を時間の本質ととらえることと、哲学的直観を時間的に非常に短いものととらえることに矛盾はない。なぜならベルクソンの持続概念は単に時間の経過を意味するだけでなく、一連の力動性を持つものとして論じられており、それぞれの時間は独自の「緊張」を持つものとされているからである。

(15) ドゥ・サン・オベールは、バシユラールのこの指摘が、その後のメルロ＝ポンティに影響を与えた可能性を示唆して「*cf. Emmanuel de Saint Aubert, « Phénoménologie du vers ou dynamologie de contre? » in Cahiers Gaston Bachelard, N° 8, Université de Bourgogne, 2006, pp.56-67).*

(16) この点について、メルロ＝ポンティは次のように言う。「私は〈触覚の所与〉を〈視覚の言語〉に翻訳したり、その逆を行ったりするわけではない。また自分の身体の諸部分を一つずつ寄せ集めるわけでもない。すなわち、そうした翻訳や寄せ集めは私において一挙に行われるものであり、それが私の身体そのものである」(pp 175)。

(17) もっともベルクソンの議論に「抵抗」の論点が完全に抜けていたかどうかに関しては、疑問の余地がある。なぜならベルクソンもまた、哲学的な直観を一つの「衝動 (une impulsion)」として論じており (P.M. 122-123 : 1350) 、「この「衝

「動」は、哲学的直観によって生じるある種の反動が含意されていると考えることもできるからである。しかしベルクソンの「衝撃」は、その言葉が示すようにごく短い時間に生じる反動であり、持続のなかで「抵抗しつつ譲歩する」パシユラールの「抵抗」とはニュアンスが異なるものと考えられる。またベルクソンには、触覚の議論ではないが、物質の抵抗に関する別の言及も存在する。すなわちベルクソンは、発想された構想から実際の芸術作品を作り出す際の努力に言及し、「またこの努力は物質がなかったら不可能だっただろう。なぜなら私たちの努力に対して物質が抵抗することによって、私たちが物質を導くことができるという物質の従順さによって、物質は障害であると同時に道具であり、刺激である」(ES22)と述べる。ここでの「物質」は、実際に絵画に描く際の「絵具」や「キャンバス」、また文学作品を作り出す際の「言語」を意味しているため、パシユラールの「物質」とは内実において異なっているが、物質の抵抗が我々の「障害」であると同時に「刺激」となる点において類似した着想ということができよう。