

論文の内容の要旨

論文題目 表象と倒錯 エティエンヌ＝ジュール・マレー

論文提出者氏名 松浦寿輝

本論文は、一九世紀フランスの生理学者であり写真家でもあったエティエンヌ＝ジュール・マレー（1830-1904）の仕事を手掛かりに、西欧近代における「表象」と「イメージ」の問題を考察したものである。

この考察は、大きく言って、三つの部立てに沿って進められている。

まず、第Ⅰ部「倒錯者マレー」を構成する三つの章において、わたくしは、マレーが医学者＝生理学者としての名声を築いた一八六〇年代における仕事を一通り展望し、それが基本的に生体の運動をいかに表象するかというモチーフに貫かれている点を明らかにした。ここで生体の運動と呼ぶものは、血液循環のような体内におけるものと、歩行・跛行・疾走など「ロコモシオン」と総称される外的なものとをともども含む。

マレーの「科学的」視線は生体の内部に侵入することを拒み、徹底的にその表層にとどまろうとする。この表層性は二つのものの不在によって定義される。第一に「実験」。ここでは生体解剖をはじめとする「実験」が峻拒される。他方、単に外からそれを「観察」するだけで満足しない。マレーの欲望が向けられるのは生体の運動の「表象」の作成であり、そこで問題化されるのはひとえに、外界と内界とを隔てる厚みのない境界面に生起する記号的事象の推移である。

科学史家フランソワ・ダゴニエは、これを「生氣論」に対立する「機械論」的立場と捉え、その現代的意義を顕揚する。しかし、むしろ「生命」の問題系を完全に欠落させたマレーの表象論が、医学からも生物学からも根本的に異質なまなざしと欲動を基盤として成立していることに注目すべきである。この特異なまなざしと欲動の発現形態には、身体をめぐる間接性の倫理としての「倒錯」が漲っている。写真技術の導入をきっかけとして、マレーが生命科学の言説から離脱し、運動表象の精緻化へと向かってゆくのはこの「倒錯」から導き出された必然的な成り行きであったと言える。

次に、第Ⅱ部「近代」の閥に含まれる三つの章において、わたくしは、この運動表象の精緻化に伴って生理学者から写真家へと変貌してゆく一八八〇年代以降のマレーの仕事を概観し、それを運動映像の技術史の文脈に位置づけながら、この仕事の最終的な目的とは正確な「表象」の完成のはずであったにもかかわらず、むしろ「表象」の概念を逸脱

する過剰なるものの露呈に至り着いてしまったことを明らかにした。

表象のよりいっそうの正確さという要請から、マレーは、一八七〇年代までの彼の方法においては要をなしていた「グラフ」を棄て、新たな表象技術としての「写真」を採用することになる。そして、彼の被写体が運動する生命体である以上、この写真は当然、連続写真となる。「グラフ」から「写真」へというこの移り行きにおいて決定的なメルクマールをなすのは、一八八二年における「写真銃」の発明である。

では、一八八〇年代のマレーの仕事における写真の導入をどのように捉えるべきか。「グラフ」期のマレーが、生体運動のグラフ化、図表化を、「普遍言語」への翻訳という譬喩によって語っている一節に注目した。個別の諸言語、諸国語を越える普遍性を備えた「往時のラテン語」への転換として譬喩的に定義しうるものがグラフによる「表象」であるとすれば、写真に現われているものは、むしろこうした譬喩の無効性そのものによって定義されうる。連続写真のためのマレーの機械が、写真銃からクロノフォトグラフィへと洗練されてゆくにつれて、このように言語には決して還元されえない過剰性ないし特異性は、いよいよ昂進してゆくことになる。

言語への翻訳という譬喩を無効にするこの過剰な「何ものか」を、仮にひとことで「イメージ」と呼んだ場合、「表象」から「イメージ」へという転回を示しているものが一八八〇年代のマレーの仕事なのであり、それは西欧近代のこの時期における認識論的な地滑りと同調した現象として捉えるべきであろう。

クロノフォトグラフィが作成したこの「イメージ」の特異性を解明するために、本論文は、一方では、マレーと同時期にやはり動物と人体の連続写真を数多く撮影しその専門家として世界的名声を得たマイブリッジを、他方では、長くマレーの助手を勤めやがて師から離反し、独自の装置の商業化を企てるに至るドゥメニーを召喚した。この二人の同時代人の仕事とそれを貫く欲望を考察し、それとの対比においてマレー的「イメージ」の独自性を浮き彫りにしようと試みた。

最後に、やはり三つの章からなる第Ⅲ部「イメージ、その欲望と倫理」において、この「イメージ」なるものの特質を、十九世紀末から二〇世紀にかけての歴史的な文脈を参照しつつ、理論的に解明することを試みた。まず、マイブリッジ、ドゥメニーを受け継ぐもう一つの同時代的試みとして、リュミエール兄弟のシネマトグラフ映像の特質を分析し、それとの差異によって改めてクロノフォトグラフィ映像を定義し直すところから始める。次いでそこを起点として、哲学者大森荘蔵の「立ち現われ一元論」の命題、さらに小説家ブルーストによる「失踪したアルベルティーヌの喚起」という文学的達成、というこれら二本の補助線を引くことを通じて、「表象」と「イメージ」の問題の、やや一般的なかたちでの定式化を試みた。

マレーの機械を決定的に凌駕しそれを過去のものとしてしまったという評価を与えられるシネマトグラフは、ひとたび分解した複数映像を連続的に提示することで運動感の錯覚を醸成する娯楽機械であるが、一つには視覚的アトラクションの魅力、もう一つには長いナラティヴを組織しうるという充実した物語的能力という、この二つのメリットのゆえに、

二〇世紀の全体を通じて全世界にわたって商業的成功を収めることになった。マレーの発明は一八九五年以降このリュミエール兄弟の成功の陰にたちまち忘れ去られ、映画前史の一エピソードの地位しか占めないものとなってゆく。見えるものを見るがままに「見せる」ものがシネマトグラフであり、他方、見えないものを「見させる」ものがクロノフォトグラフィという言いかたも可能である。その場合、「イメージ」の出現という歴史的な出来事をシネマトグラフとの関係で語ることはもちろん可能であり、妥当であるが、そこにおいて決定的なのはむしろスクリーンへのプロジェクションというシネマトグラフ独自の映像発生システムであろう。その一方で、シネマトグラフ映像の自明性を持たず、「見えるものを見るがままに」という同語反復が安堵させるようには決して人々を安堵させないクロノフォトグラフィの「不自然さ」に、「表象」ならざる「イメージ」の或る重要な特質が露呈していると考えられることも可能である。凝固した運動という逆説ないし矛盾語法（オクシモロン）のうちに、二〇世紀的な「イメージ」の魅惑の核心を見ることが可能のはずである。

「ゼノンの逆理」の解明を通じて「運動」「時間」「過去」等の主題を徹底的に考究した大森荘蔵は、この「イメージ」の問題に関して或る哲学的視点を提示している。一方で運動は表象しえない、他方で「イメージ」は存在しないとする大森の「立ち現われ一元論」は、一面の真理を含んでいながら本質的な欠陥を孕んでおり、その欠陥を鮮烈に炙り出すものこそがまさにマレーの作成した連続写真であり、また不在なるものに向けられた欲動の沸騰を執拗に追求し、それに文学的表現を与えたプルーストの小説執筆の営みなのである。

以上の三部構成によって、わたくしは、映像機械の技術史とマレーの仕事の発展とを重ね合わせつつ、一八八〇年代に焦点を結ぶ「表象」から「イメージ」へというエピステモロジックな転換を浮かび上がらせようとした。この転換の意義を、以下に簡単に要約する。

ふつう人はマレーの発明を、写真と映画の中間に位置する過渡期の産物と見なしがちである。だが中間と言うならそれはむしろ、言語と言語ならざるものとの間の閾の上にあると言うべきだろう。表象の欲望が、その窮まりの果て、或るとき唐突に言語ならざるものの領域へ突き抜けてしまったわけで、しかしその欲望の主体たるマレー自身は、あくまで言語のパラダイムの内側にとどまり、同語反復の堂々巡りのうちに閉じこめられることに執着しつづけた。クロノフォトグラフィが棲まっているのは、この「ずれ」のただなかである。

他方、プルーストの築いた巨大な言語的大伽藍もまた、或る「ずれ」の中で生成していったのだが、そこでの「ずれ」とは、「失われた時間」という言語ならざるものの表象に取り憑かれながら、しかしそれに用いるべき素材として言語以外のものは残されていないというパラドックスのことだった。クロノフォトグラフィが技術的洗練の過程を辿り、またプルーストがパリとイリエ＝コンブレとを往還しつつ文学的思春期を過ごしていた西欧の一八八〇年代とは、表象作用の限界に対する鋭い意識の出現によって定義される決定的な一時期である。この時代が興味深いのは、フランスで言えば第三共和制初期に当た

るこの時期、そうした限界意識をみずからの仕事の中核に据えることに存在を賭けた少数の芸術家や文学者たちが出現し、数の上でのその稀少性にもかかわらず、彼らの神経症的な創造行為による達成が、以後一世紀以上にわたって、「近代」的な「作品」行為の地平に君臨しつづけることになったからである。

表象の限界をめぐる意識とは、創造行為の主体の個人的な認識というよりはむしろ、表象作用それ自体がおのれみずからに差し向ける非人称的な自意識と呼ぶべきものだ。実際、映像空間の「近代」は、「表象の自意識」の発生とともに開幕する。マレーの運動表象もまたこうした極めつきの「近代」の産物の一つであり、それは、同時代の自然科学者の業績と補完させ合うことによってよりはむしろ、マラルメの詩篇「エロディアッド」やセザンヌの油彩の連作《水浴する女たち》などと共鳴させ合うことによってはるかに豊かに輝く「作品」である。

ここで問題となっているのは、ひとことで言えば、表象作用の可能性を疑問に付すという身振りである。ただし、マレーはそれを、マラルメのように、詩的言語からコンヴェンショナルな意味を篡奪し、純白の空虚によって統べられる否定神学的な空間を創出することによって行ったのではない。また、セザンヌのように、迫真的な奥行きと造型的な平面性との拮抗関係を微妙に調停しつつ、色彩と形態の戯れに堅固な秩序と鋭利な強度を与えることによって行ったわけでもない。マレー自身の欲望は、むしろ表象作用のひたすらな徹底化にあったのだが、ほとんど畸形的とさえ呼びうるこの徹底性それ自体によって、彼のまなざしは或る瞬間ふと、表象の臨界点に踏み越えてしまう。

そのとき、不透明で、厄介で、いかがわしく、收拾がつかず、「どうしようもない」何ものか、目眩めくような輝きで主体の視線を脅かし、ときにそれに盲目を強いもする手に負えない過剰な何ものかとしての「イメージ」が生誕する。マレー自身にとって、これは図らずも逢着してしまった不測の事態であった。表向きにはあくまでもまっとうな厳正科学の衣裳をまとっている彼の装置と言説が、不意にそこになだれ落ちていってしまう密かな倒錯の実践だったのである。直截さと隠微さとが矛盾せずに共存していたという意味で、そこには紛れもなく或る倒錯があった。

「イメージ」としてのクロノフォトグラフィは、結果的に或る種の「美」をまとうことに成功したかのごとくであり、かくしてそれは科学の認識空間をはみ出して芸術の領分へと引き寄せられ、それによって二〇世紀的な存在意義を獲得したように見えないでもない。ただし、審美的な価値がマレーの関心事であったことなど一度もないという事実に改めて注意しておこう。たとえばマレーの名前をマラルメやセザンヌのその傍らに据えたとしても、それはマレーを科学から引き離し芸術へと引き寄せるためではいささかもない。クロノフォトグラフィは、「科学」のジャンルはもとより「芸術」のジャンルにも収まりきらぬ過剰な倒錯の実践であった。それは、「一八八〇年代西欧」の認識的空間の内部で同型の力線を提示したとはいえ、マラルメにおける「文学」やセザンヌにおける「絵画」とはやはり少なからず異質な欲望に衝き動かされた企てだったのである。本論文がめざした最終的な目的は、結局、この特異な欲望の発現様態の記述にほかならない。