慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	『モレルの発明』から『ニューロマンサー』へ
Sub Title	From The invention of Morel to Neuromancer
Author	新島, 進(Niijima, Susumu)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2020
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.119, No.1 (2020. 12) ,p.111- 120
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	巽孝之教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01190001-0111

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

『モレルの発明』から『ニューロマンサー』へ

新島　進

「やっぱりちがうな」とレズの声がした。（中略）。
「このフィジカルな感じは。おれたちは仮想空間（ヴァーチャル）で長居しすぎて、それを忘れがちだ、ちがうか？レイナーだったね？」
ウィリアム・ギブスン『あいどる』

今般のパンデミックが世界をＳＦ的状況に追いやったとして、中国が強力に推し進めていた新しい移動通信システムによって感染が拡大したとする〈５Ｇ陰謀説〉がただちに思い起こさせたのは、カナダ在住の作家ウィリアム・ギブスンが脚本を担った長篇映画「ＪＭ」（1995年）の一場面であった。その近未来では、原作である同作家の短篇「記憶屋ジョニイ」（1981年）にはないオリジナルの設定としてＮＡＳという感染症が猛威を振るっている。

横断幕の文字はほとんどが中国語だが、アラビア語やロシア語やスペイン語や英語のものも混じっている。「ストップＮＡＳ！」「ノーＮＡＳ！」「治療法を！」といった文字が躍る。デモの参加者は感染者を真似たゾンビのような歩き方で四肢を震わせ、目をぎらつかせている。（中略）。
「その騒ぎは何だ？　何が起きている？」（中略）。
「反米デモか？」（中略）。
「今どき誰がそんな。ＮＡＳだよ。神経衰弱症候群（ナーヴ・アテヌエーション・シンドローム）」[1]

このＮＡＳなる感染症は、われわれのそれのように環境破壊によってひき起こされたのではない。電子機器の氾濫によってなのだ――「ＮＡＳってのは、情報機器の過剰が引き起こすものなんだ。そこらじゅうにあふれている電子機器が電磁波をかき乱す、この糞ったれな技術文明が原因なんだよ！」[2]。もはやこれは

〈５Ｇ陰謀説〉を予見していたとしても憚られまい。

21世紀の感染症はフィジカルなディスタンスを保ってソーシャルなディスタンスを縮めることを命じた。そこでわれわれは各種電子機器を用い、文字情報に加えて画像、動画、音声をネット経由で送り合うことで社会を維持している。いや逆に、視聴覚情報のデジタル化というテクノロジーがすでにあったからこそ、このたびのパンデミックが今の形で経験されている。つまりデジタル技術の発展とともに、社会関係においても性愛においても、われわれは離れながらつながることをすでに要請されていたのだ。だが、現時点で味覚、嗅覚、触覚情報は記号化、デジタル変換ができず、パンデミックが禁じたのはその人と人との皮膚感覚の共有であった。新しい生活様式の切り札になるという「ヴァーチャルなんとか」というシステム、装置が紹介され、喧伝されるたびにそれが隠すのは、フィジカルな体験がそこにはないという残酷な事実であり、誰もがそれに薄々気づいている[(3)]。つまり感染症の拡大は、すでに進行していた現代の神話〈非接触の悲劇〉を浮き彫りにし、強化したといえよう。この悲劇におけるパンデミーとテクノロジーの協働は、偶然とするにはあまりに見事な偶然だ。

われわれが今日、他者とつながるために向き合うパソコンやスマートフォンの液晶画面、コンビニレジ前の透明ビニールシート、レストラン席のアクリル板、口元のフェイスガード。エイズに次ぐ感染症の防衛線として人と人のあいだに設けられたこの〈透明な衝立〉は、パンデミック下の身体における第二の皮膜（スキン）だ[(4)]。そこを通過する視聴覚情報をメディアとしてわれわれはつながる。視聴覚再生テクノロジー（蓄音機、写真、映画）揺籃の地、19世紀末の欧米では、その進歩が作家、アーティストたちの想像力を掻きたて、フランスの批評家ミシェル・カルージュ（1910年～1988年）は彼らに共通する幻想を〈独身者機械神話〉と総称した。その現代の神話を〈非接触の悲劇〉の神話と読み替えたとき、21世紀のパンデミックが強いる透明な衝立越しの自他の関係性は、まさに独身者機械的な孤独を現実化したといいうるのではないか。そしてこのとき、20世紀末のウィリアム・ギブスンを新たな、そしておそらくは最後の独身者機械作家のひとりとしてその系譜に書き連ねる必要があるのではないか。

カルージュはその主著『独身者機械』（1954年。1976年に増補改訂版）において、マルセル・デュシャン「彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえ

も」（1915年〜23年、未完のまま放棄）ほかの作品を分析し、それらに共通する神話的原型として〈独身者機械〉という概念を提唱した。この現代の神話は機械文明、恐怖、エロティシズム、宗教／反宗教が生む悲劇として作家たちの幻想に現出し、こと性愛においては、相手を求めつつも愛と生殖は拒否され、エロティシズムは機械的工程と化し、性は聖性を失う。あるいは〈至高点〉に達する夢を機械に託すも、ただ死のみを与えられる現代人の孤独が描かれる。

前時代の幻想を総括したこの概念が21世紀の今日まで生き長らえているのはひとえに、カルージュがデュシャン作品から「独身者機械」という語を抽出し、換骨奪胎してみせたその功績に拠るだろう。成人向けヴィデオからインターネットを覆うポルノサイトへ、そのＶＲ機器への応用、レプリカントのごとく人と見分けのつかないラブドールやセクサロイドが開発される一方、歯止めがかからない先進国での晩婚化と少子化。「独身者機械」という語は週刊誌的な類推に驚くほどマッチする、つまりキャッチーなのだ。

だが、カルージュの論説には彼自身のカトリック信仰とシュルレアリスム的な手法が色濃く反映されており、現代の諸相にその分析をあてはめることは難しい。そこで筆者は、21世紀における独身者機械論として〈メディアとしての独身者機械〉という見取り図を示した[(5)]。テクノロジーが生み出す各種メディアに隔てられる自他、その〈非接触の悲劇〉を描く幻想として再定義を試みたのだ。カルージュが俎上に載せたもっとも新しい作品は1940年発表のアドルフォ・ビオイ＝カサーレス『モレルの発明』であるが、これは筆者の分類においては第三段階独身者機械、つまり仮想現実を幻視した作品として位置づけられる。そしてカルージュに代わり、筆者がこのカテゴリーの末尾に据えたいのが、ウィリアム・ギブスン『ニューロマンサー』（1984年）である。なお、カルージュの逝去は1988年であるため――『ニューロマンサー』のフランス語版は1985年に刊行――ギブスン作品に触れることは可能であったはずだが、晩年はほぼ視力を失っており、執筆活動もできなくなっていた。

そもそも『ニューロマンサー』は、テスィエ＝アシュプールという古きヨーロッパの一族が、人工知能の開発、そしてクローンの冷凍睡眠技術によって不老不死を求める物語と要約することができる。つまりサイバーパンクという意匠によって更新された古き錬金術の物語なのだ。生殖ではなく、テクノロジーを用いた世代永続の願望。その点からすでに同作品は先行するいくつかの独身者機械作品

をなぞる。また巽孝之は、カルージュの議論にテンプル騎士団伝来の男たちの連帯、そしてホモセクシュアリティという視点を導入し、デュシャンと並べてハーマン・メルヴィル『独身男の楽園と乙女たちの地獄』（1855年）をカルージュの読解に被せる試みをおこなったが、その分析の鍵となったのは、ゲイカルチャーが花咲くニューヨークであった。

> メルヴィルからアダムズ、デュシャンへ至る精神史の糸をたぐるのは、まさしく世紀末の消費資本主義的アメリカを彩る独身者たちの欲望によって、乙女たちが地獄へ堕とされる時代から機械仕掛けの花嫁が誕生する時代へと移行する、その発展史を確かめることにほかならない。（中略）。まさにメルヴィル的独身者思想がデュシャン的独身者思想へ結実する歴史的段階において、すなわちホモセクシュアリティがキャンプ的美学を形成する過程において、何よりも力を及ぼしたのが19世紀末ニューヨーク・シティという名の「エロスの実験都市」だったのではないか[6]。

このとき、テスィエ＝アシュプール一族もまた独身者機械都市ニューヨークと地縁があったことを見逃すことはできない。一族は電脳空間（サイバースペース）において自らのデータを視覚化する際、同都市のビル群をアイコンとして選んでいるのである。

> 「おいおい。あいつはＲＣＡビルディングじゃないか。おまえ、昔のＲＣＡビル、知ってっか……」
> 《広（クァン）》プログラムが急降下して、十いくつかのそっくり同じ、データの塔群の輝く尖端を飛びかすめる。各塔が、青ネオンによるマンハッタン摩天楼の複製になっている[7]。

地上を捨て、衛星軌道上の紡錘体に蜂の巣状の居城をつくり、そこに引き籠もった一族の懐古趣味だろうか。しかし、ここにはフィクションとリアルを横断し、独身者たちが地政学的につながる結節点を見いだすことができる。

あるいは近代の独身者機械作品、ヴィリエ・ド・リラダン伯爵『未来のイヴ』（1886年）の舞台がエディソンの住むニューヨーク郊外であったことも思い出すべきだ。その女性型アンドロイド、ないしは写真技術の応用と蓄音機によって再

生される死女を描くもうひとつの独身者機械作品、ジュール・ヴェルヌ『カルパチアの城』（1892年）といった作品群についてギブスンは、ヴァーチャルアイドルを描く『あいどる』（1996年）によってそのアップデートをおこなっている。日本で開発されたその、あいどるは驚くべきことに投影麗（Rei Toei）[8]と名づけられており、ガラスに投影（projection）される女性とはデュシャンの〈大ガラス〉以来、独身者機械を特徴づけるもっとも本質的な指標である。単なる偶然。しかしカルージュならこれを客観的偶然というだろう。ともあれギブスンを、カルージュが語り損ねた独身者機械作家とすることにもはや異論の余地はあるまい。

そもそもギブスン作品には明示的な形で近代の独身者機械作品の痕跡を見いだすことができる。ギブスン自身がカルージュの著作を知っていたかはさだかではないが、『あいどる』において投影麗の開発者は「それをわれわれは〝欲望する機械〟と名づけました」[9]と説明する。この語はドゥルーズ、ガタリの『アンチ・オイディプス』（1972年）からカットアップがされているが、同著作ではカルージュの独身者機械もまた彼らのいう「機械」のひとつとして言及されている[10]。そもそもギブスン作品にはカルージュが分析した二大独身者機械、マルセル・デュシャン「独身者たちによって裸にされる花嫁、さえも」とフランツ・カフカ「流刑地にて」（1919年）が直接引用されている。なにしろ前者の〈大ガラス〉はこの近未来において、テスィエ＝アシュプール一族が所持しているのだ。カルージュが『ニューロマンサー』の以下のくだりを読んでいたらどう思っただろうか。

> そこでは、モリイの無関心な眼を通して、ケイスは、砕けて埃のステンシルとなったガラス板に眼を凝らした。それの題は――モリイの視線が無意識に真鍮銘板をたどったのだが――《独身者たちによって裸にされる花嫁、さえも》とある。モリイが手を伸ばして触ろうとしたが、人工爪は、割れたガラスを挟んで保護するレクサンに触れて音をたてた[11]。

『あいどる』では、東京にあるカフカのテーマ・バー、〈デス・キューブK〉が舞台となる。

階段の先は〈流刑地〉というディスコだったが、この時間には客もなく、ダンスフロアを横ぎるレイニーのステップを無音の赤い稲妻の脈動が照らしているだけだった。天井からは一種の機械がぶらさがっていた。古い歯科治療器具を思わせる関節つきアームの先端に、何本も植わった鋭い鋼鉄の針。ペンだ――カフカの小説をぼんやり思いだして、レイニーは気がついた。囚人の背中の皮膚に罪名を彫りつけるペン。視力を失った仰向きの目の記憶が呼びさまされ、一瞬ひるんだ[12]。

だが、独身者機械神話、とりわけメディアとしての独身者機械にギブスン作品を位置づけにあたり、もっとも重視したい点は、初期ギブスンにあった仮想現実に関する幻想であり、カルージュが分析した最後の独身者機械作品、アドルフォ・ビオイ＝カサーレス『モレルの発明』における完全映画投映機との連絡だ。独身者機械作品を自と他、性的な他者とのあいだに介在するメディア、ならびにそのテクノロジーが育む幻想という観点から再編したとき、19世紀の視聴覚再生テクノロジーが手を携えて生まれた映画というメディアが第一のパラダイムシフトを起こす。つまり舞台から映画への変化において生じたのが、機械によって永遠にくり返すことができるという〈ループ性〉と、対象とのフィジカルな接触が絶対的に禁じられるという〈非接触の悲劇〉であり、ここにおいて独身者機械神話におけるガラスの特権性も担保される。視聴覚情報は通すも、それ以外の感覚の共有を阻むものこそがガラス、つまり〈透明な衝立〉であるからだ。そして、その〈ループ性〉と〈非接触の悲劇〉におけるひとつの終着点は『モレルの発明』における完全映画投映機であろう。

装置は潮の満ち引きを動力源としていることから、天体の引力が働く限り、人類が滅亡したあとであっても、孤島で録画された数日間の出来事を永遠に再生し続ける。そして発明者モレルは「いまだ捉えられていない波動と振動」[13]を発見した結果、その完全映画において「音声も、触ったときの抵抗感も、味も、匂いも、温度も、すべて完全に、同時的なもとして現出させる」[14]ことに成功している。この島では触覚をはじめ、視聴覚以外のフィジカルな感覚もまたデジタル化（「振動と波動」に変換、再生）されており、人は再現された完全映画のなかに身体を放りこむことができるのだ。つまり「人間のもろく傷つきやすい皮膚とは反対に、モレルの機械は傷つくことのない皮膚のユートピア」[15]を実現しているの

である。

語り手の皮膚感覚の不備により、リアルと完全映像のシンクロがうまくいかず、対象物が二重に見えてしまうアクシデントはあるものの[16]、ここにおいて〈非接触の悲劇〉としての独身者機械はその悲劇を乗り越えたかのように思える。だが、独身者の欲望、つまり欲望の欲望はそこで足踏みをしない。『モレルの発明』の語り手は編集した完全映画のなかで、愛する女性フォスティーヌと愛の数日間を永遠に過ごすことでは満足せず、後世の発明家にこう願うのだ――「どうかフォスティーヌと私を捜しだして、フォスティーヌの意識という天国へと私を入らせて頂きたい」[17]と。『モレルの発明』における皮膚の問題を論じたディディア・アンジューは、その「人間が被写体となっていたときに抱いた思考や感覚」[18]をも記録する新たな機械を「知覚と幻覚のあいだの、換言すれば外部起源の表象と内部起源の表象とのあいだの、あらゆる差異を無に帰することのできる機械」[19]とする。そしてその機械とはまた、ウィリアム・ギブスンが〈スプロール・シリーズ〉で幻視し、黒丸尚が「擬験」という訳語をあてたシムスティム（simstim）であろう。

〈スプロール・シリーズ〉における構造物（construction）が今日における仮想現実空間に近いものだとして、シムスティムを使用する者は他者の知覚を疑似体験し、他者の現実を――編集されているとはいえ――自らの現実として生きる。その近未来では映画産業に代わってシムスティム産業が隆盛し、業界のスターもファンもいる――「タリイの擬験（シムスティム）記録にはいりこむのは、完璧な健康という風呂（バス）にひたるのに似ている。スタアの高い土踏まずの弾力性が感じられ、突き出した乳房が簡素なブラウスの、絹のような白いエジプト綿に触れるのが感じられる」[20]。モレルの発明以前のメディアは、人間の知覚器官を経由し、理想の女性を脳内に投影するも（日本のアニメ漫画というメディアであれば脳内嫁）、フィジカルな感覚については見て見ぬふりをしていたのに対し、モレルの完全映画を経、ギブスンのシムスティムで人は対象自体のリアルを生きる。今日の未来学が実現を予告するこの装置が実用化され、すなわちデジタル情報と人間の神経の接続がなされ、すべての知覚器官が不要になったとき――『ニューロマンサー』を実質的な原作とするウォシャウスキー（当時）兄弟「マトリックス」（1999年）が描いた世界――〈非接触の悲劇〉は終焉を迎え、視姦者と被視姦者のあいだで欲動が空回りするアクタイオン・コンプレックス（巽孝之『ニューヨークの世紀

末』）も解消されるのだろうか。いずれにせよ「ニューロマンサー」という造語に神経（ニューロ）と新しさ（ニュー）が重ねられている意味はここにある。

〈シムスティム〉のアイデアは、ギブスンによる1977年の短篇「ホログラム薔薇のかけら」に登場したガジェット、全感覚（A）的（S）知覚（P）から引き継がれている。それは「感覚的知覚の全領域を個々に符号化し直後に復元できる」[21]装置だ。カルージュの『独身者機械』は1954年に初版が刊行されるが、約二十年後の1975年、スイスのアートディレクター、ハラルド・ゼーマンが企画してヨーロッパを巡回した「独身者の機械展」に合わせて1976年に増補改訂され、これが事実上、カルージュ最後の仕事であった[22]。「ホログラム薔薇のかけら」はその翌年、ギブスンの作家デビュー作として発表されている。このすれ違いは多分に象徴的である。

本稿では初期ギブスン作品を独身者機械神話の系譜に連ねる試みをおこなった[23]。しかし〈スプロール・シリーズ〉後のギブスンが〈シムスティム〉、あるいはシリーズ最終作『モナリザ・オーヴァドライヴ』（1988年）における〈アレフ〉――登場人物たちが心身を移す新たなモレルの島――という幻想と袂を分かち、『ヴァーチャル・ライト』（1993年）における拡張現実や、『あいどる』における投影という、19世紀テクノロジーに依拠する非接触のメディアに時代を戻しているように、人びとが、「外部起源の表象と内部起源の表象」の差異が消失したもうひとつの現実に生きることになるまで、われわれの幻想のなかで独身者機械神話の悲劇は今しばらく語り継がれることになりそうだ、ギブスンを最後の独身者機械作家のひとりにするとしても。とりわけ今は〈透明な衝立〉を介し、ソーシャルかつフィジカルなディスタンスを保つことを余儀なくされながら。

註

(1) ウィリアム・ギブスン原案、テリー・ビッスン『ＪＭ』嶋田洋一訳（角川文庫、1995年）、6〜7ページ。

(2) 同、184ページ。

(3) フィクションの世界では皮膚感覚のヴァーチャル化が定型化されている。たとえば花沢健吾「ルサンチマン」（2004年〜2005年）から、スティーヴン・スピルバーグ

「レディ・プレイヤー1」（2018年）までほか多数。

(4) 金原ひとみ『アンソーシャル・ディスタンス』（2020年）は今日の、皮膚の共有という禁忌のもとに課されるソーシャルという抑圧を主題にしている。作中、アンソーシャル・ディスタンスをとり続ける大学生カップルは避妊をせず、彼女についてはＺＯＯＭでの就職活動ができない。

(5) 「メディアとしての独身者機械論のために」、巽孝之、宇沢美子編『メディアとしての身体』（新曜社、2021年刊行予定）所収。

(6) 巽孝之『ニューヨークの世紀末』（筑摩書房、1995年）、40～41ページ。

(7) ウィリアム・ギブスン『ニューロマンサー』黒丸尚訳（ハヤカワ文庫、1986年）、417～418ページ。

(8) この漢字表記は訳者、浅倉久志氏のアイデアだが、ギブスンはそれを承認し、面白がったという。浅倉久志「訳者あとがき」、ウィリアム・ギブスン『あいどる』浅倉久志訳（角川書店、1997年）所収を参照。

(9) ウィリアム・ギブスン『あいどる』、同、182ページ。

(10) この指摘は（ほかにも）、拙稿「ギブスン・キーコンセプト事典」、巽孝之編『ウィリアム・ギブスン』（彩流社、1997年、増補改訂版2015年）所収ですでにおこなった。なお、今日のバ美肉という現象を、独身者機械論とギブスン作品を絡め、ドゥルーズ、ガタリの理論から読み解いた論考に、田中佑樹「バ美肉、ケモノ、生成変化――独立と創造」（2019年度、慶應義塾大学経済学部研究プロジェクト最終成果論文。筆者が指導教員を務めた）がある。

(11) ウィリアム・ギブスン『ニューロマンサー』、同、339ページ。ギブスンは、ラウシェンバーグ、ウォーホル、コーネルといったアメリカの現代アーティストにも強い関心を寄せている。

(12) ウィリアム・ギブスン『あいどる』、同、11ページ。

(13) アドルフォ・ビオイ＝カサーレス『モレルの発明（第二版）』清水徹＋牛島信明訳（水声社、2008年）、116ページ。

(14) 同、117ページ。

(15) ディディエ・アンジュー『皮膚－自我』（言叢社、1996年）、212ページ。

(16) アンジューによれば「外表面と内表面の区別に失敗したため」。ディディエ・アンジュー、同、215ページ。また、このズレは近年の映画、ドゥニ・ヴィルヌーヴ「ブレードランナー 2049」（2017年）において、きわめて印象的なシーンとして再現されているように思われる。これについては拙論「ブレる皮膚――光学器機幻想と〈皮膚－自我〉」、日本人形玩具学会会誌「人形玩具研究：かたち・あそび」、28号、2017年所収において論じた。

(17) アドルフォ・ビオイ＝カサーレス、同、177ページ。

(18) 同、138ページ。

(19) ディディエ・アンジュー、同、214ページ。

(20) ウィリアム・ギブスン『カウント・ゼロ』黒丸尚訳（ハヤカワ文庫、1987年）、320ページ。

(21) ウィリアム・ギブスン『クローム襲撃』黒丸尚訳（ハヤカワ文庫、1987年）、82ページ。

(22) 正確には死後出版の聖人伝がある。

(23) 検証は次の機会とするが、『モレルの発明』と『ニューロマンサー』を結ぶミッシングリンクにスタニスワフ・レム『ソラリス』（1961年）がある。島村山寝「ジュール・ヴェルヌはなぜ『SFの父』と呼ばれるのか？」、拙編『ジュール・ヴェルヌとフィクションの冒険者たち（仮題）』（水声社、2021年刊行予定）所収を参照。また『ニューロマンサー』以後ではミシェル・ウエルベック『素粒子』（1998年）と、そこで描かれたクローン人間による皮膚の楽園を考察する必要がある。