

【クイア理論と日本文学—世界文学との接点を求めて】

## 動物になること、音楽になること——古川日出男『MUSIC』における生命の音楽

Esther ANDREU

### 一、はじめに

二〇一二年版にて作品解説を書いた美術家の奈良美智は、「文のリズムも内容も、音楽的」で、『MUSIC』は、その名の通り音楽的だ<sup>①</sup>と述べている。各章で登場人物が「それぞれ個性的な演奏」をなし、最終場面で「全員そろってメインステージに登場する」作品の構造を、ロック・フェスティバルのようだと奈良は形容する。「演奏者」となるのは佑多、美余、かずみとJ.I、四人の人間と、バタフライ効果のように全員の人生に決定的に影響を与えるスタバという一匹の猫である。音楽と動物のモチーフは古川作品に頻繁に表れる。音楽が作品のテーマとなっているだけではなく、文体自体が「音楽性」を持つことも指摘されている。古川の文字、特にカタカナの使い方はよく言及される点であるが、文の長短と連関性のあるリズム感によっても「音楽性」が生まれている<sup>②</sup>。

『MUSIC』は「痛快な小説を書きたかった」という欲望から生まれた作品であり、痛快な小説を書くためには「あらゆるボーダーにいる人種もそこどころか人間以外にも、この作品」に招集されなければならなかった<sup>③</sup>と古川本人は述べている。猫が主人公となっているこの作品<sup>④</sup>において、そのボーダーとはまず、人間と動物を区別する境界である。デリダによれば、近代社会が経験した最も大きな変化は、自分のことを人間と

呼ぶ生き物と、それらによって動物と呼ばれる生き物との関係の規定である<sup>⑤</sup>。この関係は、すなわち前例のない動物の支配でもある。「動物」という概念は人間が他種を支配する権利を正当化するために作ったものである。デリダは「肉食・男根・論理中心主義 (carnophallogocentrisme)」という概念を用いて人間社会の本質を突く。彼によると、西洋哲学と宗教の主観をめぐるディスクールは「犠牲の構造」に基づいて作られている。このディスクールは「違反にならない命の終わらせ方」<sup>⑥</sup>が存在可能でありながら、同時に「犠牲を犠牲にしない」構造を持っている。この犠牲とはすなわち、「他者」の「身体」を摂取することである。対象が人間の身体の場合は象徴的な摂取となり、非人間の身体の場合は「真の」摂取となる。この構造が前提であれば、権力の獲得と自立は、主観の概念を支配する「男性」——「homo (人間)」と「vir (男)」——のみに認められているとデリダは説明する。つまり女性より男性、動物より人間、この優劣構造は最も根本的な人間社会の基礎となってきた。要するに、「動物」という概念は逆説的に、人間とは何か、つまり人間概念の境界を定めるのに不可欠なのである。人間は「非・動物」である。故に、『MUSIC』の登場人物が歩むのは、規範的な主体の輪郭を定めるボーダーなのである。

動物論を枠とし、本論では安定的で固定された主体から流動的な主体

への変化に着目する。それぞれの登場人物に焦点を当て、『MUSIC』における音楽を言語と身体という二つの軸から分析する。まず、人物の名前の変化を注視し、生成変化の概念を紹介したうえで、それに伴う多様性について検討する。つぎに、現象学に触れながら身体性の問題に移り、最後に言語に論及する。これによって、作中の音楽がどのように人間対動物、男対女、内対外のようなあらゆるボーダーを乗り越える方法として機能しているのかを明らかにしたい。

## 二、名前が表す生成変化

『MUSIC』では、各人物が紹介される際に必ずその名前の変化について語られる部分がある。この書き方は序盤から継続されていて、もつとも、作品の冒頭から「その猫には名前がない。いずれは名前が付けられる。その雄猫にはスタバと。しかし、いまはまだ名前がない。それどころかまだ目も見えない」と切り出される。名前がない状態のスタバは、つまりまだスタバではない。これからスタバに「なる」猫に過ぎないのである。

第二章で登場する田渕佑多<sup>13</sup>は、子供のころから自分の苗字を拒絶し、ユウタと呼ばれ、「響きだけのユウタ<sup>14</sup>だった」と紹介される。ユウタには「猫を数える」才能があり、彼によると「目がいいから」誰よりも正確かつ迅速に、ある地域における猫の頭数を数えることができる。この能力は小学生のユウタの自己認識の核となる。しかし六年生のある時、猫を数える能力で対決することになり、猫を引き寄せる力を持つ六十歳の女に敗北する。彼女が「口笛を奏するとき、地域じゅうの猫たちが闇から現れた」<sup>15</sup>。ユウタの目の前から猫たちが消え、残るのは女の「猫笛」の響きだけである。女の猫笛がユウタを猫の世界から追放する。猫が見え

なくなると、それまで持っていた猫たちの世界とのつながりが消え、ユウタは人間としか接点のない「佑多」に戻り、嫌いだっただ苗字「田渕」で呼ばれるようになる。

第三章で紹介される佐藤美余は、小学生の頃シュガーと呼ばれていた。シュガーには「作図問題」を解く「超・数学としての数学」の才能がある。シュガーは第二次ねこうさ戦争に関与し、「うさうさ王国」の成立を見届ける。しかし同時に、シュガーは「小学校のいきもの係」の名前であり、「限定された環境で自然発生した」現象であったので、その環境の一部である小学校の校庭に埋められてしまう。名前を埋めたシュガーは中学生になり、シュガーの語源であった苗字の「佐藤」を拒絶し、シュガーでも佐藤美余でもなく、単なる「美余」へと変化する。ここで決して美余は「中学校のいきもの係」となるわけではない。

すでに自明であるが、佐々木敦が述べる通り、名付ける、あるいは名付けられることは登場人物の決定的な変化を示している。田渕佑多と佐藤美余は異種の生物と接触することによって、ユウタやシュガーへと変化していた。この接触の際に起きている現象は、まさに「生成変化」と呼ぶにふさわしい。

「生成変化」はジル・ドゥルーズとフェリックス・ガタリが『千のプラトー』で提起した概念である。ブレント・アドキンスによると「連続性(continuity)」はドゥルーズとガタリの思考の根本である。この連続体(continuum)は点(有限・不連続)に対する線(無限・連続)という対比が象徴している。しかし、この線は二点をつなげる線分ではない。生成変化の線は「あいだ」を示す。点は「常に起源である」が、線には「始まりも終わりもなく」、「起源も目的もない」のである。生成変化とはつまり、「線が点から解放され、線が点を識別不可能にする運動」である。「生成変化」によってドゥルーズとガタリは、人間対自然、あるいは人間対

動物のような二分法を超えようとし、二分法の要素を一つの〈持続体・連続体〉の両極端として理解したのである。生成変化は「一でも二でもなく、一と二の関係でもなく、二つの〈あいだ〉であり、二つのものに対して垂直をなす境界」<sup>⑤</sup>である。そして動物への生成変化は「多数多様体」——「群れ」、「徒党」、「個体群」、「群生」——と結びついている。生成変化（動物になること）は、安定的な個人としての主体の、「群れ」に對する主体の脱領土化である。

ユウタの名前の変化には、彼と他のものとの接触に際する緊張が表れている。猫を数えるユウタの世界は人間以外の生物が生息する場所、つまり、生成変化の世界である。猫を〈見る〉ことによって佑多は〈猫になる〉という生成変化を経験し、ユウタ——響きだけの「ユウタ」——となる。苗字だけでなく、漢字にまで縛られなくなると、点状システムである規範的な人間社会から線状システムへと牽引される。しかし、女の猫笛に立ち会うときは、ユウタが初めて〈目〉を媒介としない〈猫になる方法〉を垣間見る瞬間である。猫を〈見る〉——猫を数える、つまり一定の距離を保って一方的に行う——のではなく、猫を〈聞き〉猫に〈聞かれる〉というのは、相互的な関係なのである。

この猫笛女との遭遇の結果としてユウタは猫とのつながりを失う。ユウタは自らに属しない「群れ」に立ち会い、そこには接続できる猫がない。言うなれば、自分の世界に生息しているのは「ゼロの猫」となっている。<sup>⑥</sup>物理的な（肉体を持った）猫の存在・不在とは関係なく、ユウタが属しない猫の「群れ」は、「ゼロの猫」なのである。生成変化をなす猫とのつながりを失うと、ユウタはまた点状システムに引き戻される。ユウタは田測佑多に戻り、以後は、自分には成しえなかった「猫笛の生成変化」を想起させる猫から、逃げることを選ぶしかない。<sup>⑦</sup>

佑多や美余と違って、第四章で紹介されるかずみの変化は動物との出

会いから生じるのではなく、かずみ自身に潜んでいる多様性に起因する。かずみは男性として生まれたが、十四歳のとき女性の格好をする欲求が生まれ、心身の性が不一致であることを認識し、「思春期の肉体の変調とともに魂もまた変調して」<sup>⑧</sup>もう一人のかずみ、女性であるかずみが現れた。北川和身は男性なので、そのもう一人のかずみは自分のことを「響きだけの Kazumi」として認識していた。しかし、恋人によって女性であるかずみが和美と名付けられ、北川和美が出現する。つまり、和美と呼ばれた途端に、和美が誕生したのである。和身が和美に「なった」のではなく、和身と和美は〈同時に〉存在している。佑多と美余とは違い、かずみの名前は変化するのではなく、倍増する。

名前は自分の所属する世界内における位置付けを示し、特定の名前はジェンダーや社会的意味が含まれている。つまり、名前を媒介として主体は固定される。たとえば、「田測佑多」は人間社会で活躍する特定の人類の男性を意味しているが、人間社会での位置づけを失うとき、あるいは人間社会を超えたつながりを持つことになるときは、ユウタが現れる。佐藤美余には、校庭のウサギ管理委員会の委員長として現れることによってシユガーが現れる。和美の場合は、〈呼びかけられる〉ことによってはじめて主体として現れるのである。

ルイ・アルチュセールによって提唱された〈呼びかけ〉の概念では「あらゆるイデオロギーは、主体というカテゴリーの機能によって、具体的な諸主体としての具体的な諸個人に呼びかける」とされる。主体は「イデオロギーの呼びかけを認めるときに」生まれ、呼びかけられた者が、社会規範で「〈自然〉で〈正しい〉と認められているアイデンティティ」が自らの「〈本当の自分〉と一致していることを認識しなければならぬ」<sup>⑨</sup>。〈呼びかけ〉によって社会的に認められると同時に、自らの社会的位

置づけを認識する。この概念は、ジュデイス・パトラーがジェンダー・

パフォーマンス・マティビティ概念を提唱する際にも用いている。バトラーによると、性は「時間を経て強制的に具体化される観念的な構築物」であり、「規定を及ぼす規範によって」具体化される。しかし、具体化される過程は「常に未完成」であるため、常に規範を反復する必要がある。<sup>33</sup>〈呼びかけ〉は反復の引き金となる。〈性〉はこの規範内でしか理解不可能であり、〈性〉は身体の〈要素〉ではなく、主体が存在し得る、そして理解され得るようになる一つの規範である。つまり、性は「身体の具体化を規定する文化的な規範」であり、「性別化されていない人間など存在しない」<sup>34</sup>。

これらの〈呼びかけ〉の背後にある力関係が、「和美」が生まれるときの恋人との会話に現れている。その場面で彼は、和身は男の名前なので別の名前が必要だと言い、「おれだけがそう呼ぶのが要るんだ。おまえを縛るためにさ」<sup>35</sup>と発言する。つまり、女性としてのかずみを固定するためには女性の名前、女性として〈呼びかけられる〉名前が必要だということである。彼はさらに、「改名したおまえを所有する。わかるか？おまえの内緒の名前は、おれだけの、女としての名前は、だから……和美だ」<sup>36</sup>と続ける。生物学的な「性」にかかわらず、女として呼びかけられた、そして女として位置づけられた和美は、彼との間で男女的な——伝統的・家父長的な意味での——上下関係を構築する。これは、和美も自ら「名前前で所有」されるのを認めたことも意味している。和美——女性として呼びかけられたかずみ——は、女性として呼びかけられたからこそ、「単純に」女として、つまり〈本物〉の女として認められることを期待している。かずみの言葉が示している通り、本物の女として認めているのなら、彼は自分のことを「異性愛者」として認識しなければならなくなる。そうでなければ、「単純に」女でもなく男でもないかずみは、非人間、あるいは規範的な身体形態が生み出さざるを得ない余剰物、つまり

「怪物」<sup>37</sup>「おぞましきもの」<sup>38</sup>そのものになる。かずみの多数多様性——和身、和美、そして「いかなる場合にも存在し」「それを超越していた」<sup>39</sup> Kazumiの共存——は、「本物の女」とは何かを問うこと自体に対して疑問を投げかけている。

### 三、「群れ」を形成する「変則者」

前節で示した通り、動物への生成変化は常に「多数多様性」、あるいは「群れ」と関係している。「あらゆる動物は実際に群れをなすし、潜在的にも群れをなすうる」<sup>40</sup>のである。『MUSIC』には多様体のモチーフが頻繁に表れている——佑多が猫を数えたり、呼び集めたりすることによって、あるいはスタバの鴉たちとの戦争によってなど——が、そのモチーフを最も象徴的に表しているのは美余である。美余は、クマゼミを食べた鴉を狩り、その鴉を食べているスタバを目撃する。彼女はその姿に魅了されてスタバを追跡するのだが、まさにその場面で多様性を体験する。猫を追うことによって美余は「一」と「多」が不可分であることを感知する。彼女は独り、つまり一であるが、しかし一人の人間として「ヒト科」という多でもある。そして、スタバを追いかけている美余はまた、猫から鴉へとつながる食物連鎖によって新たな多が生まれていることを認識している。また、連鎖はありとあらゆるものの関連性、つまり連続性を表す。捕食の連鎖においても、自由意志の連鎖においても、一は常に多であり、多との出会いは生成変化をもたらす。

しかし、「多様体があるところには必ず例外的な個体」<sup>41</sup>がいる。つまり、群れとしての〈動物〉<sup>42</sup>が必ず持つ〈変則者〉<sup>43</sup>がいる。ドゥルーズとガタリはこの論理から表れる矛盾——「群れと隠者」<sup>44</sup>、「群集による伝染と選択的同盟」<sup>45</sup>、「純粋な多様体と例外的個体」の矛盾——を認知しているが、

変則者は「一個の多様体との関係における一つの位置や、一の総体」でしかないと述べている。つまり、変則者は常に群れと関連し、群れの中にしか存在し得ないという説明によってこの矛盾が否定されるだけでなく、その矛盾しているように見える二面は、不可分な要素として現れるのである。変則者は「個体でも、種でも」なく、「ボーダーの現象」である。

『MUSIC』において、あらゆる個体同士の関係あるいは生成変化における中央点に立っているのは、スタバである。あらゆる者とスタバとが出会うことよって、スタバを核とする、一種の群れが出来上がってくる。しかし、スタバと言う存在が誘発する動物「猫」への生成変化を体現した群れに対しては、スタバ自身は「局外者」として現れる。スタバは多様体を成すボーダーそのものとして、「線の上に身を置いたり、線をひきつつある」からこそ、「集団内部にいるか、それともすでに集団の外にでているのか、あるいはまた集団を他の集団から区切る流動的な境界に位置するのか、まったく見分けが」付きがたいのである。また、スタバの孤独状態は彼の自己認識上のもの——家族を失ったスタバには自分の所属すべき「群れ」として認めるものがない——に過ぎず、登場人物をつなげる軸としての位置、そしてそのつながりよって生まれてくる群れの境界——「ボーダー」——の位置と無関係である。スタバ自身の生成変化は、J-Iがスタバを誘拐し、庭で戦わせる最終場面で起こっている。

J-Iは三十代の「猫アーティスト」であり、スタバを核とした群れの敵として登場する。なぜ彼が敵として断定されるのかと言えば、結果的に彼が佑多やスタバと戦うことになるだけではなく、彼が、ここで群れと示されている他の登場人物が体験する生成変化とは異なったプロセスを表すからである。例にもれず、J-Iの作中への登場は名前の解説か

ら始まる。彼の素性については、「人でもなければ獣でもない」とされ、彼は人間でありながら猫でもあり、「半人半獣」だと説明されている。しかし、J-Iの獣的要素として取り上げられているのは、ここまで論じてきた動物への生成変化とは根本的に異なるものである。なぜなら、J-Iには名前が一つしかない、つまり、J-Iには多様性が表れないからである。J-Iは入沢潤という実名のイニシャルであるため、J-Iは「本当の名前」で「偽称の要素がない」。さらに、J-Iの獣的要素には身体性が伴わない。

佑多は自分の口を笛にして、体を楽器に変え、猫と肉体的な関係性を構築していく。美余もかずみも、自らの身体を中心的媒体とした変化を成していた。それに対して、J-Iは自分が猫である証拠として本物の猫の皮製の服飾を身に着けている、つまり文字通り「猫の皮を被っている」のである。またJ-Iは猫の皮が張つてある三味線を所持しているが、弾けるわけではないどころか「猫皮の音楽はかなでられない」とされ、「猫ののびの真似はしない」と説明されている。ドウルズとガタリが言う通り、「なる」とは、決して模倣することではないし、同一化することでもないのだとすれば、J-Iと猫との関係は「生成変化」ではないと言えるだろう。J-Iが自分を猫たらしめている要素として認識しているものは、まさに模倣にすぎない。猫になることは、猫を模倣するのではなく、「みずからの有機体を別のものと組み合わせ、こうして得られた全体から微粒子が流れ出す、そして流れ出した微粒子が運動と静止の関係に依りて、あるいはみずからそこに入っていく分子状の近傍にしたがつて犬「猫」めいたものと化す」ということである。しかし、J-Iの描写には自分以外のいかなる個体との繋がりも示されてはいない。それどころか、彼は「何匹ぶんのパッチワークにして」「生命力はいまは皆無の猫皮」を着ている。外見上は猫に近づいているが、自分の肉体そのもの

を使って「猫めいたものと化す」わけではないのである。

彼の芸術は、「視覚を排した部分においては全面的に猫楽器である」が、「音楽とぎり、で呼べそうなものを奏でる」<sup>55</sup>に過ぎない。また、その音楽は「激怒した猫たちの咆哮だけがカットアップされていて、鍵盤は〈猫跳んじやった〉を変ト長調とは思えない硬さでエンドレスに弾く」というものである。これでは他の生物との生々しい関係を作ることは不可能である。猫への生成変化、つまり自分の器官を使って「猫めいた」微粒子を放射することなどできない。むしろ、彼の芸術は猫を消費することで成り立っている。猫の外見を得るために何匹もの個体を殺し、猫皮の服を作り、「激怒した猫たちの咆哮」をサンプリングして繰り返し再生する過程においては、猫がその芸術の素材となり、消費されているのみである。

#### 四、身体を貫く音楽

ここまで検討した生成変化のプロセスには、音楽が大いに関係している。ドゥルーズとガタリは、音楽にはありとあらゆる生成変化が包含されていると断言する。彼らによると「歌ったり、作曲したりすること、描くこと、そして書くことには、おそらく生成変化を解き放つ以外に目的は」<sup>57</sup>ない。そしてそのありとあらゆる生成変化が、「音楽全体を貫いている」。

『生物から見た世界』において生物学者のユクスキュルは「環境世界(Umwelt)」の概念を提起する。環境世界とは「知覚世界(Merkwelt)」——「主体が知覚するすべての物」——と「作用世界(Wirkwelt)」——「主体がおこなう作用のすべて」——が統一化されたものである。ユクスキュルによると「われわれが知り、体験している現実結局主観的に知

覚できる世界」に過ぎず、「意味のある世界を創造する個人的で主観的な経験以外のものは」一切ない<sup>58</sup>。つまり、生物というものは生息している環境から切り離せないのである。生物は環境と「自然の生成変化と完全に混合するまで体の境界を延長させる機能的で本質的な関係を構成」<sup>59</sup>する。ユクスキュルは「旋律」と「和音」を例に自然の関係を説明する。音楽において「一つの和音をつくるには少なくとも二つの音が必要である」と同様に、「自然から取ったすべての実例の場合にも、協力して一つの統一体を作り上げる二つの要因」が存在するはずだという。自然を作曲になぞらえた場合、「主体の有機体は、意味の利用者か、少なくとも意味の受信者を形づくる」ために、「これら二つの要因が一つの同じ意味に統一された場合」に楽曲が生み出される。

音楽から自然を説明することにより、ユクスキュルは生物とその生息環境との具体的な結びつきを理論化した。同様の観点は、メルロ＝ポンティやドゥルーズとガタリの思想にも反映されている。『行動の構造』にてメルロ＝ポンティは、世界を交響曲とするならば、有機体が楽器であるというメタファーを用いている。彼が発展させた「行動」をめぐる理論によれば、有機体の行動は周囲の環境と相互的な関係を形成している。ブレット・ブキャナン<sup>60</sup>の理解によれば、メルロ＝ポンティがいう行動は「有機体の環境の〈結果〉」として定義されている——つまり、環境が有機体に特定な行動をとらせる——。しかし、環境は有機体が事前に取った行動によって形成されている——したがって環境が表す状態は最初に行った行動の結果<sup>61</sup>だということである。音楽のモチーフで論を進めるメルロ＝ポンティもまた旋律の概念を取り上げている。各音符の意味が全体のメロディのなかでの位置づけと、他の音符との関係から現れてくると同じように、ある身体、あるいは有機体、そしてその有機体を形成している各器官の意味は具体的な環境との関係、関連性から発現する。

メルロ＝ポンティによれば、存在する、ということは常に「世界における（への）存在」(l'être au monde)である。「身体は（世界における（への）存在）の媒体」であり、「身体をもつということは、いきるものにとって、一定の環境に加わり、若干の企投と一体となり、たえずこれに自己を拘束するということ」<sup>64</sup>である。そしてこれは身体の「運動」とつながっている。

前節で述べた『MUSIC』における生成変化は、身体の次元で行われていた。佑多は自分の身体を楽器にし、動物になり、音楽になる。美余は走ることによって「大地の音楽」が聞こえ、音楽になる。ここで注目している音楽としての環境世界は、特に美余に対し顕著に現れている。美余の決定的な特徴は「運動」である。シュガーの時は「歩いた」、つまりシュガーは歩く者であった。ところが美余になった途端「走った」。走り始めるといのは決定的な変化である。走ることによって美余は自分の身体性を意識し、自分の「世界における（への）存在」を感じるようになる。

美余の「世界における（への）存在」は音楽への生成変化という形で現れる。この大地の音楽は「走っていけば聞こえるの、聞こえているの、ちゃんと」<sup>65</sup>という性質がある。このように運動の要素は美余において特に顕在化しているものの、美余だけに限られるわけではない。むしろ、運動は『MUSIC』のありとあらゆる登場人物を貫いているモチーフである。スタバは青山霊園から赤坂に移動する。佑多は移動しながら猫笛を吹く。かずみは京都に行き、その街を歩く。そして皆、移動している最中に音楽を発見する。その音楽は自分の身体と環境とのつながりを強調している。美余の場合は「肉体のなかに音楽は内蔵されたまま」であるとし、「東京の大地に鳴り響いている音楽、ずばり大地のビートは」美余の「体内に音楽を孕んだ」とされている<sup>66</sup>。また、かずみは京都タワーま

で歩いて、望遠鏡から宇宙と星を眺めるときに太陽系という自分の居場所を認識する。地域との関連性を感じているかずみは地域に「アースしている」と宣言する。「導体」となったかずみの体は地域の鼓動、地域の「搏動」を感じ、「その震動が、音楽になる」ことを知覚する<sup>67</sup>。つまり、二人の身体は世界における（への）存在の媒介となり、「世界をとおして私の身体を意識する」と同時に「身体が世界の枢軸」となる<sup>68</sup>。その瞬間に身体と世界との間に現れ、それらを接続すると同時にその境界をぼやかしているのが音楽である。このシーンでは、言語も「世界における（への）存在」の一部分として現れている。言語もまた、肉体的で身体が媒介して生み出されるものである。

##### 五、異種間共通語としての音楽

動物論に関し、これまで最も活発に論じられてきたテーマは動物が思考可能かどうか、つまり、ロゴス中心主義の観点からのアプローチであった。そこでは人間の知性が人間による世界支配の最も強力な理由づけとなってきたのである。知性は人間の特権と考えられ、知性の有無を判断する時点ですでに、人間の知能水準が基準となっている。この問題を最も浮き彫りにするのは言語の描かれ方である。動物を扱う作品は、その非人間の登場人物が言語を持つかどうか、そして、もし持つのであればそれをどのように描くのか、という設定の検討が作品構造に大きく影響を与える<sup>69</sup>。しかし、動物に知性——有無や程度にかかわらず——を与える場合でも、その発達のために人間の言語が不可欠の条件として提示される作品は多い。オラフ・ステープルドンの『シリウス』（一九四四年）やクリフォード・D・シマックの『都市』（一九五二年）、そしてグラント・モリソンの『We3』（二〇〇四年）はその好例である。これらの作品で登

場する動物は、手術——人間の発声器官を持たせる手術や体に機械を埋め込むことなど——によって人間の言語能力が与えられる。『MUSIC』と違って、これらの作品では動物が人間の世界に迎合させられ、人間社会の再現を行っているのみで、生成変化は起こらない。

スタバの「言葉」、あるいは思考の表し方は「世界における（への）存在」を示す。スタバは、実際に世界に存在し、その世界と具体的な関係を作している彼の身体と環境のあらゆるものの情動、あるいは可能性との繋がりを明確に思考している。佑多からアイスクリームをもらうとき、スタバはそれを「乳に分類される」ものとして認識し、それは「〈原始の食〉にして食の起源であるスタバの母親の乳に、通じる」と考える。「始原の食」の匂い、「危ない匂い」、「美味しい」匂い、「うれしい匂い」のように、スタバにとって匂いは具体的な意味を含んでいる。自分の「なわばり」をマーキングするためにスタバは尿を噴射し、「匂いの言語で」表現しようとする。<sup>71</sup>

匂いだけでなく、音も同じような意味を伝える場合がある。それが顕著に表れるのは、佑多との関係を構築する時である。初めて佑多と出会うときスタバは「人間の鳴き声」を理解しておらず、佑多が一方的に彼に呼びかけ、話し続ける。コミュニケーションと呼ぶべきものが行われているか否かは別として、異種間の意思疎通の過程がここから展開されるのである。スタバは人間の「鳴き声」が理解できないが、二回目に佑多のそれを聞くとき、その「人間の鳴き声は不快には感じない」。<sup>72</sup> 三番目の夜の遭遇で、今度は佑多は初めてスタバの鳴き声を聞き、これが佑多に決定的な気づきをもたらす。佑多はスタバのその時の鳴き声が「いのちの本能」、「気力じみたものを、生きる気力に類したものをただ宣言として形にした」ものと理解し、「記憶に焼きつけ」ている。さらに、子猫時代のスタバの「ミー」という鳴き声が、佑多の猫への生成変化を開く

きっかけを作る。<sup>73</sup> 四番目の夜佑多はスタバの姿を認めることができず、日本語で一方的に話しても通じないと思い、「だったら鳴かないと」<sup>74</sup>と考えるに至る。彼は口笛を用い、その口笛に「いかにも子猫って感じのミーの響き」<sup>75</sup>を含ませるようにした。佑多が「ミー。ミー。ミー。すると憂鬱<sup>ブル</sup>は膨張<sup>76</sup>」し、雨の日に陸橋の下で雨宿りするうちに、口笛によって模倣された——口笛に「なった」——スタバの鳴き声は「その環境ゆえに」<sup>77</sup>音楽として聞こえ始める。

そこにスタバが現れ、佑多が再び声を出した時、スタバはその声の主が佑多であることを確かに識別し「鳴き返す」<sup>78</sup>ことになる。佑多が出した口笛の音にスタバは惹きつけられる。口笛の音が入っているからといって、スタバは日本語を話している普通の佑多の声を「不快」に思うわけではない。むしろ、「人の鳴き声」として認識している佑多の通常の話し声を、スタバは「心地よさをともない出して鳴き声。いい声」と感じている。<sup>79</sup> 猫との接触の結果として佑多は猫へ、そして音楽への生成変化を経験し、同時にスタバは人間への生成変化を経験していると言えるだろう。その過程に、人間の言語でも猫の言語でもない、佑多とスタバ双方にとって「非・母語」である新たな言語が発生してくる。つまり、佑多とスタバは共に生成変化しているのである。

このように佑多とスタバが互いを理解し合う過程は、ダナ・ハラウェイとヴィッキー・ハーンの「トレーニング」概念とも類似している。ハラウェイとハーンは、トレーニングは異種間のコミュニケーションの領土、つまりコミュニケーションが発生するきっかけだと述べている。ハーンによると「臭跡追及の訓練は、あらゆる対話が生み出すのと同じ種類の認識を生み出す。また、そうでなければならぬ。それは対話という意志と受容のキャッチボールについての認識、言語によって言語を認識するということ」<sup>80</sup>である。トレーニングは異種同士が接触する機会であ



り、接触の結果として新たな言語を誕生させる。これに関してハラウェイは、『伴侶種宣言——犬と人の「重要な他者性」』において、人間と動物の関係を再考察する「伴侶種」と「重要な他者性」の概念を提示している。ハラウェイによると、トレーニングの目標は一方的な命令伝達ではなく、相互的な「やりとり」、つまり間主体性の獲得である。ハラウェイの言う間主体性は「平等」を意味するのではなく、「顔と顔をつきあわせた〈重要な他者性〉の結合したダンスに注意を払うこと」を意味している。これを達成するためには、人間と動物は相互的コミュニケーションに加わり、「異種間敬意をあらわす身体的威勢」を表すことによって「かれらがお互いにとって〈重要な他者〉」となる必要がある。

先述した佑多とスタバの関係構築のプロセスは、この「お互いにとって〈重要な他者〉」になる過程であろう。そしてこの〈やりとり〉の根源的な土台は音楽である。「重要な他者」になり得たその瞬間を照らし出すのは、スタバが、佑多が口笛（猫笛）で言っている内容を初めて理解できる場面である。その時の二人（匹）の関係はペットと飼い主のそれではない。佑多とスタバはお互いのこと「ブラザー」として認識、つまり「親族関係（kinship link）」を形成していることを示し、「非対称的平等」と呼べる関係である。これはお互いの異なった〈能力〉と異種間の距離を認めながら、決して上下関係には導かれまいという状態を意味している。むしろ、ハーンとハラウェイが言及する現実世界での犬とのトレーニングと完全には合致しないが、「方法」は伴侶種においていちばんの問題<sup>マター</sup>ではなく、重要なのは「還元不能な差異を横断する〈やりとり〉」である。この〈やりとり〉<sup>コミュニケーション</sup>を可能にするのは佑多の「以心伝心音楽」なのである。

## 六、おわりに

ここまで、『MUSIC』における音楽があらゆる生成変化と結びつき、世界における（への）存在を示している可能性について検討してきた。最後に、ここまでの議論の底流にあった着想へと展開したい。それは、『MUSIC』における音楽は生命そのものだということである。

「い、き、て、る」とスタックカートで声を出した。

そのフリーズ自体が音楽だった。

人間を動物に対置させる二分法を強調するのではなく、『MUSIC』では身体の中心的存在に焦点を当てることによって、ありとあらゆる生き物を繋げる連鎖を構築し、「連続体」のような世界が生まれている。また、名前のモチーフを通じて個体の統一性を問題化し、「個として存在することは、常にあらゆるものと、一緒になることである」という視点を提示している。ここでいう「連鎖」には、生成変化や出会いだけではなく「摂取」も含まれている。『MUSIC』が提示する異種間接触は、童話のような理想的で平和的な関係ではない。むしろ、それにまつわる最も生々しく肉体的な残酷性——「摂取」——を頻繁に描いている。スタバの狩猟場面がこれ象徴しているが、連鎖としてのそれを最も明確に表しているのは二八章である。「生命力が連鎖する」という文章から始まる最初の数頁には、鴉に攻撃され、クマゼミが摂取される場面がある。鴉に食べられたクマゼミの求愛の音楽は悲鳴となり、鴉の体に入り、鴉の体の一部となりながら残響する。鴉の嘴は雌蟬の「共鳴器官の代用にはならない」一方で、鴉は身体内に残響している蟬の音楽を継承し、音楽が変化し、喜びの音楽へと変貌する。しかし、蟬と同じく、鴉もまたスタバに攻撃され、捕食されることになる。スタバが鴉を食べるとき、鴉が継承していた音楽はスタバのものとなり、摂取が蟬と鴉を関連付ける。そ

して、蟬の音楽を嚙下した鴉がその音楽と共鳴し「喜びの咆哮」をあげたのと同じく、スタバも、蟬に始まり変化してきた音楽と共鳴し咆哮する。

先述の通り、ここでの音楽は身体と連鎖の結果として生まれる生命そのものである。それは、「からだ」という概念にはすでに「生命」が含まれていることも意味している。ハラウエイが述べる通り、「死体は〈からだ〉ではない」ため、生物が死ぬときは、からだが存在しなくなる瞬間である。なぜなら「〈からだ〉は、常に、つくられつづける存在であって、「からだ」では、異質な尺度、時間、存在のあり方が生き生きと交絡しつつ血肉の網の目にかたちづくられ、「からだ」になりつづけながら、関係性をはらむものとして構成されている」からである。つまり、肉体的に存在するということは、常にあらゆるものと出会い、あらゆる変化を遂行することと同義である。そしてこの変化はつねに動きを伴う。これは、古川自身のことばで「運動体」として生きることである。<sup>⑩</sup>

『MUSIC』は人間の言語以外のコミュニケーションのあり方を提示し、そのコミュニケーションは異種を人間の言語領域に引き込むのではなく、ありとあらゆる生物の脱領土化と再領土化を促し、音楽への生成変化を促すものである。そして音楽に「なる」ことは、「現実世界的 (worldly) になる」<sup>⑪</sup>ことであり、常にあらゆる生成変化をなすということでもある。

## 注

- ① 奈良美智「青春は依然として疾走しているのだ！」古川日出男『MUSIC』二〇一二年（原著二〇一〇年）新潮社、四三五頁。
- ② 同前。
- ③ 『沈黙』（一九九八年）に始まり、『アビシニアン』（二〇〇〇年）、『セルカ、吠えないのか？』（二〇〇五年）『LOVE』（二〇〇五年）『馬たちよ、それでも光は無垢で』（二〇一一年）、『ドッグマザー』（二〇一二年）、『南

無ロックンロール二十一部経』（二〇一三年）がその例であろう。

- ④ 古川の文体に関して小沼純一「指／声のホケトウス——あるいは、進化するオートマティスム」（『ユリイカ』二〇〇六年八月、一九〇—一九九頁）と山本亮介「小説は還流する——漱石と鷗外、フィクションと音楽」（二〇一〇年、水声社）を参照。
- ⑤ 古川『MUSIC』四三〇頁。
- ⑥ 波戸岡景太『動物とは誰か？』二〇一二年、水声社、九〇頁。
- ⑦ Derrida, Jacques (2008) *The Animal that Therefore I am*, NY: Fordham UP, p.24.
- ⑧ 同前二五頁。
- ⑨ Derrida, Jacques (1991) "Eating Well", or the Calculation of the Subject: An Interview with Jacques Derrida (Who Comes After the Subject? Eduardo Cadava, Peter Connor and Jean-Luc Nancy (eds). London: Routledge, p.96-119), p.112.
- ⑩ 同前一一三頁。
- ⑪ 同前一一六頁。
- ⑫ 古川『MUSIC』五頁。
- ⑬ 同前九頁。
- ⑭ 同前。
- ⑮ 同前。
- ⑯ 同前。
- ⑰ 同前一三頁。
- ⑱ 同前。
- ⑳ 古川『MUSIC』一三頁。
- ㉑ 佐々木敦「COUNTLESS MUSIC——古川日出男『MUSIC』論」（『新潮』二〇一〇年六月、二一八—二二二頁）二一八頁。
- ㉒ Adkins, Brent (2015) *Deleuze and Guattari's A Thousand Plateaus*, Great Britain: Edinburgh UP, p.1.
- ㉓ シル・ドゥルーズ＋フェリクス・ガタリ『千のプラトー』（宇野邦一・小沢秋広・田中敏彦・豊崎光一・宮林寛・守中高明訳 二〇〇〇年）原著

- 一九八〇年」河出書房新社) 三三七頁。
- ②4 同前三三八頁。
- ②5 同前三三七頁。
- ②6 同前二七六頁。
- ②7 古川『MUSIC』一一頁。
- ②8 同前。
- ②9 同前三八頁。
- ③0 同前。
- ③1 ルイ・アルチュセール「イデオロギーと国家のイデオロギー諸装置」(『再生産について〈下〉』西川長夫・伊吹浩一・大中一彌・今野晃・山家歩訳 二〇一六年(原著一九九五年)平凡社) 二二三頁。
- ③2 Vint, Sherry (2001) "Double Identity: Interpellation in Gwyneth Jones's Aleutian Trilogy" (*SFS*, vol. 28, n. 3, p. 399-425), p. 400.
- ③3 Butler, Judith (1993) *Bodies That Matter*. NY: Routledge, p. 1-2.
- ③4 同前二頁。
- ③5 ジュディス・バトラー『ジェンダートラブル——フェミニズムとマイデントィティの攪乱』(竹村和子訳 一九九九年(原著一九九〇年)青土社) 二〇〇頁。
- ③6 古川『MUSIC』三九頁。
- ③7 同前三九―四〇頁。
- ③8 同前五〇頁。
- ③9 ドゥルーズ・ガタリ『千のプラトー』二七八頁。
- ④0 古川『MUSIC』二二五―二二六頁。
- ④1 ドゥルーズ・ガタリ『千のプラトー』二八一頁。
- ④2 同前。
- ④3 同前二八二頁。
- ④4 同前。
- ④5 同前二八三頁。
- ④6 古川『MUSIC』一六九頁。
- ④7 ドゥルーズ・ガタリ『千のプラトー』二八三頁。
- ④8 古川『MUSIC』一五四頁。
- ④9 同前。
- ⑤0 同前一五七頁。
- ⑤1 同前一五六頁。
- ⑤2 ドゥルーズ・ガタリ『千のプラトー』二七六頁。
- ⑤3 同前三一五―三一六頁。
- ⑤4 古川『MUSIC』一五六頁。
- ⑤5 同前二六二―二六三頁。
- ⑤6 同前二六三頁。
- ⑤7 ドゥルーズ・ガタリ『千のプラトー』三二三頁。
- ⑤8 ヤーコブ・フォン・ユクスキュル『生物から見た世界』(日高敏隆・野田保之訳 一九九五年(原著一九七〇年)新思素社) 九頁。
- ⑤9 Buchanan, Brett (2008) *Onto-Ethologies: The Animal Environments of Uexküll, Heidegger, Merleau-Ponty, and Deleuze*, US: State University of NY Press, p. 13.
- ⑥0 Heredia, Juan Manuel (2011) "Deleuze, von Uexküll y 'la naturaleza como música', *A Parte de Rei*, n. 75, p. 2. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=279496> (2020/3/27)
- ⑥1 これを巧く説明しているのは、その後ドゥルーズとガタリの研究でも扱われる、ダニの例である。盲目で聴覚もないダニの世界は、光、匂い、温度とらう三つの記号のみで成り立っている。この情動によってダニは「自然の、調和的生成変化を統御する生物学的なあらゆる整理された関係系」と結びついているのである。同前。
- ⑥2 ユクスキュル『生物から』一八七頁。
- ⑥3 Buchanan, 2008:125.
- ⑥4 モーリス・メルロ・ポンティ『知覚の現象学』(中島盛夫訳 二〇一五年「原著一九四五年」法政大学出版社) 一四九頁。
- ⑥5 古川『MUSIC』一四一頁。
- ⑥6 同前二二三頁。
- ⑥7 同前二四六―二四七頁。
- ⑥8 メルロ・ポンティ『知覚の現象学』一五〇頁。
- ⑥9 古川によると『MUSIC』執筆当初はスタバが喋る設定になっていたが、

結局動物が人間の言語を話す設定を排除したという。波戸岡『動物とは』九〇頁。

- ⑦⑩ 古川『MUSIC』五四頁。  
 ⑦① 同前九〇頁。  
 ⑦② 同前五五頁。  
 ⑦③ 同前六三頁。  
 ⑦④ 同前六五頁。  
 ⑦⑤ 同前六七頁。  
 ⑦⑥ 同前。  
 ⑦⑦ 同前六八頁。  
 ⑦⑧ 同前八三頁。  
 ⑦⑨ 同前八四頁。  
 ⑧① ヴイツキー・ハーン『人が動物たちと話すには？』（川勝彰子・小泉美樹・山下利枝子訳 一九九二年「原著一九八六年」晶文社）一三七頁。  
 ⑧① ダナ・ハラウェイ『伴侶種宣言——犬と人の「重要な他者性」』（永野文香・波戸岡景太訳 二〇一三年「原著二〇〇三年」以文社）六五頁。  
 ⑧② 同前六六頁。

- ⑧③ 古川『MUSIC』八八頁。  
 ⑧④ ハラウェイ『伴侶種宣言』七五頁。  
 ⑧⑤ 同前七五―七六頁。  
 ⑧⑥ 古川『MUSIC』一七三頁。  
 ⑧⑦ 同前一九二頁。  
 ⑧⑧ Haraway, Donna (2008) *When Species Meet*, Minnesota: University of Minnesota Press, p. 4.  
 ⑧⑨ 古川『MUSIC』一一二頁。  
 ⑨① 同前二一五―二二〇頁。  
 ⑨① ダナ・ハラウェイ『犬と人が出会うとき——異種協働のポリティクス』（高橋さきの訳 二〇一三年（原著二〇〇八）青土社）二五〇頁。  
 ⑨② 「つまり俺は運動体であって、変わるといふより移動している」内田真由美「古川日出男のカタリカタ——「雑」の力を信じて」（『ユリイカ』二〇〇六年八月、一五五―一七二頁）一六二頁。  
 ⑨③ ハラウェイ『犬と人』一〇頁。  
 （えすてる・あんどれう 本学大学院博士後期課程）