

博士論文

日本SF文学における音楽

——文学における「音」と「身体」の考察——

二〇二二年三月

立命館大学大学院文学研究科

人文学専攻博士課程後期課程

ANDREU MARTINEZ Esther

立命館大学審査博士論文

日本 SF 文学における音楽
——文学における「音」と「身体」の考察——
(Music in Japanese SF Literature: A View on
Sound and Body in Literature)

2022 年 3 月

March 2022

立命館大学大学院文学研究科

人文学専攻博士課程後期課程

Doctoral Program: Major in Humanities

Graduate School of Letters

Ritsumeikan University

アンドレウ マルチネズ エステル

ANDREU MARTINEZ Esther

研究指導教員：中川 成美 教授

Supervisor: Professor NAKAGAWA Shigemi

目次

序論..... 1

一、考察の枠..... 1

二、SFと音楽..... 5

一、『SFマガジン』通観..... 6

二、SF文学における音楽..... 8

三、論点..... 15

第一部 音・身体・技術

第二章 海野十三「十八時の音楽浴」における音楽——科学技術と身体の機械化..... 27

一、「音楽浴」のモチーフとその歴史的背景..... 29

二、作業科学と身体の機械化..... 33

三、人造人間からサイボーグへ..... 37

おわりに..... 40

第二章 デジタルの時代——高野史緒『ムジカ・マキーナ』におけるサンプリングとテクノ..... 45

一、 <small>サイバーブレイン</small> 電 脳——コンピューターとしての脳……………	49
二、テクノ文化のサイボーグ……………	53
三、「サイボーグ音楽」……………	60
おわりに……………	63
第二章 歴史の終わりにおいての人間シミュラクラ——奥泉光『ビビ・ビ・バツプ』の後期資本主義ディストピア……………	69
一、脱歴史時代の音楽……………	72
二、ハイパーリアルな世界……………	76
三、 <small>シンギュラリティ</small> 技術的特異点……………	83
おわりに……………	92
第二部 音楽と他者	
第四章 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……………	98
一、名前と生成変化……………	103
二、群れと変則者……………	110
三、身体と音楽……………	115

四、言語の問題	122
おわりに	131
第五章 死の音——上田早夕里「夢見る葦笛」、飛浩隆「デュオ」、栗本薫「セイレーン」における他者性	139
一、アブジェクトと向き合う	141
二、主体の中に潜む他者	147
三、死の本能を誘発する音楽	156
おわりに	160
結論	166
一、音楽になること、動態領域としての身体	166
二、スペースを創造する音——今後の展望	171
後記	174
参考文献	175
付録一 音または音楽に関連のある作品目録	200
付録二 日本のSF環境における音楽関連資料目録	221

序論

一、考察の枠

「世界は見るものではなく、聴くものだ」(Attali, 1977: 7)。音は物理的な現象、計測し数値化できる振動でありながら、歴史と文化を通じて感知し解釈される「文化的人工物」(Mieszkowski, 2014: 9)でもある。あらゆる観点から音を論ずる学際的な研究分野は、総称して「音響文化研究 (Sound Studies)」と名付けられた。シヨナサン・スターンによると、音響文化研究が目指すのは「音をめぐる実践、そして音を評するディスコース及び機能を分析することによって、人間の世界における音の効果、また人間が音響世界に与える効果を再評する」(Sterne, 2012: 2)などであるといふ。『The Sound Studies Reader』(2011年)、『Hearing History. A Reader』(2004年)、『Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity』(2004年)等、音響学、音楽学、聴覚を巡る生理学から音を巡る技術や芸術に至るまで、音響文化研究は分野横断的である。この中から、特に文学と音を橋渡しする小分野を指して「文芸音響文化研究 (Literary Sound Studies)」という呼称が現れている。シルヴィア・ミエスコフスキー『Resonant Alerities. Sound, Desire and Anxiety in Non-Realistic Fiction』(2014年)やアナ・スナインの『Sound and Literature』(2010年)など、近年この小分野が盛んに探究され始めている。

文芸音響文化研究は、他の様々な音響文化研究と違って実際の音を対象とはしていない (Mieszkowski, 2014: 23)。そこで扱われるのは、現実世界

に必ずしも音波として存在するわけではない(書き)言葉を紹介した(Mieszowski, 2014: 24)音である。ヴァージニア・ウルフ文学を研究したメルバ・カディー・キーンは、文芸音響文化研究は妥当な専門用語、すなわち「音を、他ならぬ音そのものとして対処する言語」(Cuddy-Keane, 2000: 70)を欠いていると主張した。その上で彼女は、視覚を主にした「focalization(焦点化)」に対して、聴覚を核とする「auscultation(聴覚的焦点化)」という概念を提唱する。「auscultation」及びその動詞形「auscultize」は「聴かれたままの音の提示」を意味し、聴く者の「ハ」は「auscultator」と呼ぶ(Cuddy-Keane, 2000: 71)。またカディー・キーンは、感覚の理解とテクノロジーのあいだの相互的な影響関係を前提として、「まさに、テクノロジーが我々の現代の音の理解を産出した」(Cuddy-Keane, 2000: 70)と述べている。このような影響関係が本稿第一部の議論に枠を提供する。

音の感覚・解釈に対する文化及び歴史的影響は、音を巡るテクノロジーの変容を観察することで把握し易くなる。これはダグラス・カーン『Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde』(一九九二年)、『シモナ・スターン』『The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction』(二〇〇二年)と、マーク・カニン『Capturing Sound: How Technology Changed Music』(二〇一〇年)が検討してきたテーマである³。カーンが示す通り、「クロス・パレオフォーン及びエジソンの蓄音機が優勢なモダニスト及びアバンギャルド文化の中枢に導入されて初めて、音は文化的実体として」議論されはじめた(Kahn, 1992: 5)。彼は振動(vibration)／記録(inscription)／送信(transmission)と「音」の三つの抽象的要素を指摘する。振動は「十九世紀の共感覚の概念、つまり感覚の機能、情動、対象は本質的に符合している」(Kahn, 1992: 14)という考えと結びついており、ピタゴラスやケプラーによる宇宙的調和をめぐる思想の流れを汲んでいる。振動はまた空間を構築する効果もある。「空間を発生させ、その空間に身体及び物体を位置づける」(Kahn, 1992: 15)効果によって、振動は物体同士の関連性、またそれらの空間との関連性を表し、物体と身体を「より大きい制度の中の、常に依存的な関係」(Kahn, 1992: 15)に定位させる。振動自体の非物質性が原因となつて、従来は「物体と身体の俗世への停泊」(Kahn, 1992:

「音」が意識されて来なかった。しかし、記録は振動の物質への（停泊）を明確にする。テクノロジーとの関係を通じて、記録の形で現れる音は直接的に測りうる、経験上の、科学的に分析できる現象となるのである（Kalm, 1992: 18）。さらに送信は、振動と記録、両方の要素を結合させる。つまり、振動の空間を構築する効果と音の物質性を強調する効果を組み合わせるのが、送信である。

なお、本稿は「音」と「身体」という二つの概念を基礎とする。デカルト以降、人間は区別できる「精神」と「身体」を持ち、人間の「本質」は精神と同一視されてきた。この二分法的な捉え方のもとでは「身体」とその多様性から生じる経験の違いが否定される。精神と身体の間を批判する動きの一つは現象学である。モーリス・メルロー＝ポンティによると、世界は常に「他人と諸物とがわれわれに最初に与えられる生ける経験の層」（メルロー＝ポンティ『知覚の現象学』一一二頁）である現象を通じて経験される。身体は単なる「内部のない外部」（メルロー＝ポンティ『知覚の現象学』一〇九頁）ではなく、「われわれが一つの世界をもつ一般的な手段」（メルロー＝ポンティ『知覚の現象学』二四八頁）、『世界における（への）存在』の媒体（メルロー＝ポンティ『知覚の現象学』一四九頁）そのものである。「身体をもつということとは、生きるものにとって、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とすることである」（メルロー＝ポンティ『知覚の現象学』一四九頁）とメルロー＝ポンティは述べる。つまり、身体は常に環境との相互作用を起し続けるのである。

同様の観点からフェミニズムも身体に着目してきた。『第二性』（一九四九年）にてシモーヌ・ド・ボーヴォワールは「世界のなかに現存するということとは、この世界にある一つの物であると同時に世界を見る一つの視点でもある身体、そうした身体的位置を絶対的に想定している」（ボーヴォワール『第二の性』三三三頁）と主張する。身体と環境の相互作用——身体による知覚、そしてその身体そのものがどのように知覚されているかということ——によって主体性が構成される。また、自分自身もしくは他人が身体をどのように認知しているかが、他人からの反応及びその身体が実行し得る行

為に影響を与える。アイリス・マリオン・ヤングは、女性の身体の使い方の特徴を探求してきた。「Throwing Like a Girl」(一九七七年)にてヤングは、女性性は男性と違う投げ方をするが、その違いは生物学的な相違に基づくのではなく、社交によって習得されていることを証明する⁴。モイラ・ゲイテンズが述べた通り、「人間の身体は常に意味を持つ身体」(Gatens, 1992: 132)である。身体の多様性、そしてその多様性を持つ意味は、「生物学的な(事実)よりも、身体が社会的にどのように認識され、身体の特徴によって生息する環境が決定されている」⁵に基づいている(Gatens, 1992: 230-231)。こうして、身体は「中立的な物」として把握する「ことができない」(Gatens, 1992: 132)性、人種、階級、年齢といった有標性を持たされているのである。

身体はまた、「自己」と「自己ではないもの」を区別する(境界域)でもある。身体の制御によって主体性のあり方を制御するプロセスに着目したのは、ミシェル・フーコーである。『監獄の誕生——監視と処罰』(一九七五年)は、身体ディシプリーヌの「規律・訓練」を通じて、従順な主体が作りあげられる過程を明らかにする。監獄という設備の誕生と共に、処罰は純粹に身体的な次元から精神の制御へと移行した。しかしこの制御制度とその手法は監獄にとどまらず、学校や病院など他のあらゆる社会的制度にも浸透した。人体は、「人体を検査し再構成する」「権力装置に」取り込まれる。兵士を例とし、フーコーは、身体を部分的に絶え間ない入念な管理下に置くことよって、「従順な身体」(フーコー『監獄の誕生』一四二頁)が造られるという。また、『性の歴史 1——知への意志』(一九七六年)においては、生き物を制御する力を表し「隈なく生を取り込む」(フーコー『性の歴史』二七七頁)「生」(権力)の特徴である。こうして、性の制御力の概念を提唱している。「身体の行政管理と生の勘定高い経営」(フーコー『性の歴史』二七七頁)は「生」(権力)の特徴である。こうして、性の制御は、「身体に、生に、生を増殖させるものに訴えかけ、種を、種の力を、その支配能力を、あるいはまたその用いられる適用性を強化するものに訴えかける」「権力のメカニズム」(フーコー『性の歴史』一八六頁)となる。

絶えず指摘されてきた通り、身体を持たない主体を想定できるのは、規範に当てはまる身体を持つことによって身体が〈透明〉になった者だけである。規範から離れば離れるほど、身体の物質性は主体の環境と行動を決定し、主体性の可能性を抑制する。『Bodies of Tomorrow』(二〇〇七年)にてシエリル・ヴィントは、身体性を基礎とする主体とポストヒューマンの必要性を主張する。身体性を主体の核とすることは、「自主性を他人に脅されるもの」として認識するではなく、「コミュニティから生まれ出る」ものとして自我を考え直すことを意味している(Vint, 2007: 13)。「叫び」したポストヒューマンでは、ダナ・ハラウェイによる生物と無生物の境界だけではなく、動物に着目することによって〈人間〉という概念が環境及び他の生物・無生物との相互関連から考察された⁵⁾。また、これらの〈人間〉と〈人間以外〉の交わりに関わる様々な理論——情動論、動物論、新唯物論等——を総合する理論動向は、リチャード・グルーシンが編集した『The Nonhuman Turn』(二〇一五年)によって〈人間以外の転回〉と名付けられている(Grusin, 2015)。

ここまでに検討してきた音と身体を巡る諸理論を、本稿の考察におけるもつとも基本的な枠組としておきたい。日本のSF文学における音に着目するうえで、身体が常に居住する環境と相互作用することを念頭に置き、様々な〈身体をもつ主体性〉が形成される過程を読み解き、探究する。

二、SFと音楽

「音」に関わる現象は数多あるが、本稿は主に音楽に着目する。SFにおける音楽の研究はこれまで、SFを題材とする音楽、あるいは様々な視聴

「覚商品のOST(オリジナル・サウンドトラック)を主な対象としてきた⁶。アフロ・フュチュリズムという興味深い文化的潮流を探ったユジヨ・エシユンの『More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction』(一九九八年)やエリック・ステインソグの『Afrofuturism and Black Sound Studies.

Culture, Technology, and Things to Come』(二〇一八年)はその好例である。日本では、二〇〇一年十二月に高野史緒、山下達郎、難波弘之、巽孝之等、作家、ミュージシャン、学者が参加した『SFマガジン』の特集「音楽SFへの招待」が出版された。また『プログレッシヴ・ロックの哲学』(二〇一六年)にて巽孝之が「プログレSF論」を展開し文学を研究対象としている。

一、『SFマガジン』通観

一九五九年一二月から出版され続けてきた日本SFの屋台骨とも呼べる『SFマガジン』誌に、その初期から音楽を扱った作品、あるいは単発及び一時的な連載として音楽を対象とする記事・コラムが散見されることは、SF環境の音楽への傾倒やその題材としての重要性を示唆している。例えば、一九六一年三月掲載の林光による「音楽配分委員会」は、音が飽和した地球において音楽の供給が制限される社会を想定する。「音楽の聴きかたは整理され」(林「音楽配分委員会」一四七頁)独立した二つの音楽文化が明確に規定され、区分されたこの社会では、既存の音楽が再生し続けられ、新しい音楽が生まれなくなる⁷。また一九七一年十一月号の「SFスカヤナー」の中では、岡田英明が「SF・オン・ザ・ロック」というコラムを執筆している⁸。難波弘之の活躍と共に、八十年代に音楽は特に頻繁に扱われる主題となった。特に八十年代中に難波が『SFマガジン』で担当したコラムの

数々は、SF界を構成する文筆家やファンに音楽という着眼点、論題を積極的に提供したという意味で多大な貢献である。一九八〇年三月から七月までに連載された「難波のトラック・ダウン」は「音楽をSF的な視点から斬つて」（難波「トラック・ダウン」③「九四頁）いくというコラムで、アーサー・C・クラークの「究極の旋律」における虚構の音楽から（『SFマガジン』一九八〇年六月、一七〇～一七一頁）、YMO（『SFマガジン』一九八〇年七月、二三四～二三五頁）、そして「SF音コン」（『SFマガジン』一九八〇年一〇月、一八〇～一八一頁）¹⁰までを話題にした。音楽を取り上げるSF文学作品を四十作以上記録する一九八〇年八月号の「音楽テーマのSFあれこれ」は、SF文学において音楽がどれほど話題に上りやすい主題であることを示した目録であると言えるだろう（『SFマガジン』一九八〇年八月、一七八～一七九頁）。一九八一年の五月には新しい連載の「Sci-Fi Set」が開かれた。一九八三年の十月まで続いたこの連載もまた、SFと音楽の交流を話題にし続けていた。難波のほかにも、コラムや単発記事など形態を問わず音楽への言及は広がりを見せている¹¹。一九八三年十月からは、「SF音コン」の主催者門倉純一がレコードを対象とするコラム「SF珍盤アワー」の連載を始めた¹²。一九八五年以降になると純粋に音楽に特化した記事やコラムは下火になってゆくが、文学に限らず映画、演劇、アニメ、ゲームなどあらゆるメディアの作品を紹介するコーナーが登場し始め、その中で散発的に取り扱われるようになる¹³。一九九四年六月には「SFファンのための音楽CDコレクション」¹⁴が掲載された。また、ロック音楽家兼小説家という肩書を共有する難波弘之と大槻ケンヂの対談「ぼくとロックとSF」と¹⁵では、特定の音楽ジャンルとSF文学のファン層の相関について語られている点が興味深い（『SFマガジン』一九九五年二月）。『SFマガジン』における音楽とSFの関係への探求は、先に紹介した特集「音楽SFへの招待」（二〇〇一年一二月）で集大成を迎えたと言えるだろう。

1.1 SF文学における音楽

『The Encyclopedia of Science Fiction』¹⁵⁾の「音楽はSFに最も登場する芸術」である(Davies et al., 2020)。サシエール・R・デイレイニーのように自ら演奏や作曲を手がける作家から、ロイド・ビッグル・ジュニアのような音楽学者兼作家、主にミニュージシャンとして知られている難波弘之、あるいは音楽愛好家であり演奏もこなす奥泉光まで、音楽に造詣が深い作家は多くいる¹⁵⁾。

一九八〇年代にウィリアム・ギブスンやブルース・スターリング、ルイス・シャイナーなどが先導したサイバーパンクにおいて、音楽は極めて重要な位置を占めた。短編集『ミラーシェイド』の序文において、スターリングは、パンク音楽自体を基軸にサイバーパンクの発展を説明している。彼によると「サイバーパンクはコンピュータ・ハッカーとロッカーがオーバーラップする領域」であり、ポップカルチャー、テクノロジー、音楽等でも行われているそれらの分野の「統合」が、文学的に顕現された現象である(スターリング『ミラーシェイド』一〇頁)。自らを統合体(ハイブリッド)として認知するサイバーパンクは、「中間領域に魅了され」(スターリング『ミラーシェイド』二二頁)、区別・境界に目をくれず、世界的な視点の提供を目指す運動である(スターリング『ミラーシェイド』二二頁)。スターリングはサイバーパンクの語り方を「感覚の過負荷が読者を、ハードロックの『ウォール・オブ・サウンド』にあたる文学上の相似物」と評する(スターリング『ミラーシェイド』二三頁)。選集された作品の中に音楽を扱ったものが含まれるのは偶然ではないだろう。その一つは、スターリング自身がシャイナーと共著したサイバーパンクの古典「ミラーシェイドのモーツァルト」¹⁶⁾である。これはタイムトラベルによる歴史改変SFであり、現代のテクノロジーに触れたモーツァルトが交響曲を諦めてロックスターになる、というオルタナティブ・ワールドが描かれている。また、テクノロジーと身体の統合——これもまたサイバーパンクに特徴的な主題である——を描き出すパット・キャディガンの「ロック・オン」¹⁷⁾では、コンピ

ユータに直接接続される人間が楽音を生成したり、映像を作り出したりする。¹⁸

音楽は、音そのものをテキストに変換することは叶わないにしても、あらゆる方法で文字化し、その存在を間接的に喚起させることができる¹⁹。代表的手法の一つが、特定の音楽ジャンルとそのジャンルに付随する文化的要素を描写することである。先に述べた短編集においてスターリングは、「暴走族、ロッカーや、警官の、そして似たような無法者のシンボル」(スターリング『ミラーシェイド』七頁)といわれる(ミラーシェイド——ミラーレンズ・サングラス——を、短編集のタイトルとして用いてしまうほど、サイバーパンク作家の象徴的要素として認識している。ロックは特に題材となりやすいジャンルである。スターリングが選定した「ロック・オン」と「ミラーシェイドのモーツァルト」はその好例であるほか、ポール・J・マコーリイとキム・ニューマンが編集した『In Dreams』(一九九二年)²⁰とポーラ・グラン編集の『Rock On』も、ロックを大々的に扱うSF短編集である。長編でいえば、シャイナーの『グリンプス』(一九九三年)にはジム・モリソンやジミ・ヘンドリックスが登場し、音楽によるタイムトラベルが描かれている。CDに記録された音を聴くという行為が過去の特定の時空間——その演奏が行われた時代、場所——へと主人公の意識を没入させ、それがタイムトラベルを引き起こすという設定は、音楽が異なる時間と場を媒介し接続させる可能性を探っているという点で興味深い。

特定の音楽ジャンルを題材とする作品として、先に言及した難波弘之には、パンク音楽を描いた小説「クロコダイル・ロック」がある。一九八四年一二月の『SFマガジン』に掲載された同作は、一九七〇年代後半のパンク・ロック文化の後味を残し、当時から見て近未来にあたる架空の街で、不良の若者達が一区画に隔離されて暮らすという設定を持つ。「ゾーン地帯」と呼ばれるその隔離区画にはあまりにも暴力的な社会が出来上がっているため、通常「外地人」は立ち入らないことになっている。作品が提示する「不良児ども」の社会は「モッズ」、「スキン・ヘッド」、「メタル・キッズ」(難波「クロコダイル」一〇七頁)、「スリーパーズ」(難波「クロコダイル」七九頁)など多様なグループに分かれている。主人公は、特に暴力的な「バナナ・カット」と呼ばれる者た

ちの生活を撮影するため、彼らの服装や髪型などを真似して隔離区画に潜り込む。ディストピア的な近未来が盛んに想像された一九八〇年前後は、あらゆる芸術形態において崩れた都市、汚れた風景、退廃的な社会と暴力の描写が溢れていた時代である²¹。パンクの発展はそのような文化全般に強い影響を与えていた²²。「クロコダイル・ロック」は日本のロック・シーン、そしてパンクのポストモダン的な「徹底的否定」という本質と、資本主義社会における商品化を描出している²³。

奥泉光もまた、特定の音楽ジャンルと密接に関連した作品を発表している。ジャズを頻繁に取り上げる奥泉作品では、演奏者の視点から音の記述や、演奏が行われる時空間の文字表現が試みられる。題名からモダン・ジャズという題材が明朗に宣言されている『鳥類学者のファンタジア』²⁴には、次のような描写がある。

呼吸を整え、少し考えてから、フオギーは静かに鍵に触れ(それはちなみにBとE^bとAとD^bとFであった)、それからしばし、ややフリーっぽく、しかしあまり過激にならないよう、確かに和声を重ねてから、コード・ネームでいうと、B^bの和音を鳴らし、そこから定型通り、Fのキーで、「浜辺の歌」のメロディーをゆつくりと奏ではじめた。(奥泉『鳥類学者』三三三頁)

ジャズピアニストの山下洋輔は解説文において、この演奏場面における「音楽上のディテール」について「すごいリアリティで、まるで自分が弾いて(書いて)いるような気持ちになる」と記している(山下「解説」七五〇頁)。純粋な記譜法とは一線を画したこのような書き方は、文字と音の横断の可能性の一端を示している。『Music and Literature. A Comparison of the Arts』(一九四八年)のなかでカルバン・S・ブラウンは、「絵画、彫刻、建築」のような視覚的な——「視るべき」——芸術に対して、「音楽と文学」は「聞かれる」ために作られたものと主張していた(Brown, 1987: 8)。ブラウンは文学を

楽譜と同等なものと捉えている。「誰も楽譜に印刷されている音符を（音楽そのものと取り違える）ことはない」(Brown, 1987: 8)のと同様に、本に印刷されている文字は明らかに〈言葉〉そのものではない。多くの人が「音楽的非識字」(Brown, 1987: 8)であるために、音楽の音響的本質を忘れることがないのだとすれば、その逆、つまり多くの人が苦勞せず文字を（読める）のは「印刷された言葉を音に訳している」ことを意識しないからである (Brown, 1987: 8)。『鳥類学者のファンタジア』における演奏の描かれ方は、この音と文字の根本的なつながりを示唆している。

この作品はまた、SF文学において度々取り上げられてきた「天球の音楽」の主題への再訪とみて間違いないであろう。代表的前例としてスチューアト・J・バーン「Music of the Spheres」(『Amazing Stories』一九三五年)、アーサー・C・クラーク「The Ultimate Melody」(『Tales from the White Hart』一九五七年)、最近の例としてケン・リウ「Music of the Spheres」(トーマス・K・カーペンター編『Mirror Shards. Extending the Edges of Augmented Reality』二〇一一年)などが挙げられるが、最も高名なのは、物理学と音楽を相似物として描くキム・スタンリー・ロビンソンの『永遠なる天空の調』(一九八五年)である。「サンプラーを手にしたベートーヴェン」(Lautadio, 2017: 61)とも評される発想が基になっている同作では、物理学者兼ミュージシャンのホリウエリキンが作った「オーケストラ」と呼ばれる巨大なシンセサイザーによって、演奏者は宇宙と一体化できる。言語の代わりに音楽で思考する主人公にとって、宇宙は「アイディアの音楽」(Robinson, 1996: 225)であり、彼自身にもその音楽を書く能力が備わる。

ピタゴラスの数学はプラトンの宇宙論の根幹を成していた。「エルの神話」では、宇宙は同心円状の階層構造として描かれている。地球中心のモデルで、周りを八つの天体を取り巻き、天体はそれぞれ特定な楽音を発している。これらがハーモニーを奏で、それが「天球の音楽」と呼ばれている。この音楽の構成要素には人間の魂、宇宙、音楽などに共通する数比が現れるという。数学が宇宙を理解するための最も確かな手段だと考えたピタゴラスは、音程を数比で表し、音楽こそが世界を形成する根本原理であると論じるに至った。ピタゴラスにとって音楽体験は、感覚界を超えて宇宙の構

造に触れることである。ボンズは、ピタゴラスの音楽理解を「同形共鳴」(isomorphic resonance)と名付けて説明している(Bonds, 2014: 30)。「同形共鳴」とは、音楽も宇宙も同じ音比で響くという意味である。これをもとにボンズは音楽が実際に発揮する効果を説明する。人間や動物などが音楽から受ける影響はその音比の結果であり、音楽家の技能によつてその効果が変わり、「オルフェウスの音楽は宇宙の構造に対してより完璧に整調されており、平凡な人間の音楽はそれには及ばない」(Bonds, 2014: 30)という。このような音楽を介した宇宙の探求という主題は、「宇宙オルガン」というモチーフを通して、『鳥類学者のファンタジア』や第三章にて検討する『ビビビ・ビ・バップ』といった文学作品の着想元である。

「天球の音楽」に縁深いもう一つの主題は、「オラクルとしての作曲家」と呼ぶべき存在である²⁵。音楽こそが真の知識を開示するという思想は、ピタゴラスとプラトンの音楽理論に留まらず十九世紀まで続き、現代においても話題にのぼることは珍しくない。十九世紀には、音楽には宇宙の神秘を解き明かす能力があるという前提から、作曲家は神の意を伺う神託であり、すなわち神と人間の仲介者だという思想があった(Bonds, 2014:

112)。ここでは言葉は人間の持つ最も優れた表現方法にはあらず、器楽が言語として認められ、音楽の「開示性」(Bonds, 2014: 39)——認識を得る方法としての音楽——が強調されていた。中井紀夫の「山の上の交響楽」(『SFマガジン』一九八七年、十月号)に登場する作曲家東小路耕次郎は、このような音楽理解を象徴する存在である。

十四歳のときに天啓を受けて交響曲を書きはじめ、九十七歳で没するまでの八十二年間、食事と睡眠と大の散歩以外のすべての時間を注ぎこんで、ただ一曲の交響曲を書き上げた。生涯独身で、風呂には入らなかつたらしい。(中略)

山頂交響楽は、東小路十四歳のときに、細部にいたるまですべて、一瞬にして頭の中にできあがったものであり、あとはただそれを忘れずに

いる」と、譜面に書き記すことのみが東小路耕次郎の課題になった。(一三八頁)

〈天啓〉を動機とする東小路の人物描写には最初から神、あるいは人間を超えた力の存在が匂わされている。東小路は〈善のアイデア〉を伝達できる、宇宙の音比と共鳴する「山頂交響楽」の作曲者なのである。彼の執念は、ギリシアやローマのオラクルとしての芸術家の典型的な人物像における、〈フロル・ポエイクス〉というある種の狂気を示唆する。ボンズは、芸術作品を生み出すためには理性と論理を超越すべきであるというソクラテスの思想に言及する(Bonds, 2014: 116)。オラクルと同じく、作曲家は表出したい内容を説明せず、聴取者の努力に頼る不鮮明な表現を使う。演説と違い、オラクルが伝えることは聴取者の解釈を要求する。したがって〈音楽は教えるものではなく、啓示するものである〉という論理が成り立つという(Bonds, 2014: 114)。ある意味で、東小路の楽譜を発見する宇治原という人物もまた、オラクルになったと言えるだろう。楽譜を発見してから宇治原もこの交響楽に心酔し、人生をこの楽曲の演奏に捧げるところを見ると、この音楽を通じて東小路と同じような影響を受けていることは明らかである。東小路と宇治原はこの曲が伝達する〈認識〉あるいは〈真実〉のオラクルであり、交響楽の描写や効果を含めてオーケストラの組織を考慮に入れると、曲を取り巻く諸要素は宗教的な信仰か、少なくとも宗教的組織を想起させる。これは必ずしも実在する特定の宗教に見えるという意味ではなく、宗教信仰というシステムが人間の思想の特徴の一つとして捉えられるということである。

宗教史家ミルチャ・エリアーデは〈聖なる時間〉という概念を次のように説明した。

それは儀礼が執行される時間を指し、したがってそれは聖なる時間であり、換言すれば、その後には続く俗的時間とは本質的に違った時間である。その「ヒエロファニー的時間」はまた、神話的時間を意味することもある。すなわち、ある時は儀礼によって回復される時間であり、ま

たある時は神話的祖型を有する行為を単にくりかえすことよって実現される時間である。最後にこの時間は宇宙的リズム(たとえば月のヒエロファニーのような)をも意味する。その場合のリズムとは、宇宙に潜在する基本的な聖の啓示——顕現、顕在化——とみなされる。ある瞬間、ある時間の一部は、いつでもヒエロファニーとなる。ただ力の顕現、聖の顕現または神の顕現が生じるだけで、その時間が聖別され、そのくりかえしによつて、ということは無限にくりかえされることよつて時間が記念されるには十分なのである。いかなる時間も、聖なる時間に対して「開かれて」おり、換言すれば、どんな時間も、適切な表現で絶対と呼んでいるものを、つまり超自然的、超人間的、超歴史的なものを啓示することができるのである。『聖なる空間と時間』八八〜八九頁)

山頂交響楽を聴いている人物、音村の経験はまさにこの「宇宙に潜在する基本的な聖の啓示——顕現、顕在化——」であろう。音村が見る「記憶の海」(一六七頁)は時間が経過しない、恒久的な現在性を伴つた神話的時間であると考えられる。ヒエロファニーになる音楽——音楽自体には時間というアイデアが含まれている——が儀礼になり、宇宙の根本的な真理、つまり「超自然的、超人間的、超歴史的なものを啓示する」のである。しかし音村の経験は、演奏を行うときにもう一步進展する(一七五〜一七六頁)。音村は、八百人楽章を聴いている段階では宇宙と共鳴し、真実を(見ている)に過ぎないが、自分で演奏する段階になった時には宇宙と一体化する。このとき、客観的に宇宙の原理を認識するのではなく、自分自身が宇宙の一部となるのである。「この瞬間の一回性を、まさにその瞬間に感じたのである」(一七六頁)と言う音村はもう「記憶の海」「光の海」を見ているのではなく、「この海の中に身を浸している。前段階の音村は時間性を感じていなかったのに対して、宇宙と一体化し記憶の海に入った音村は逆にその「瞬間の一回性」を強く感じている。したがつて、聴取も演奏も含めた音楽経験はすべてエリアーデが(儀礼)と呼ぶものだと捉えることができ、宇宙の神秘を解き明かすヒエロファニーだと言うことができる。さらに、音村が示す「瞬間の一回性」は先述の東小路が天啓を受ける瞬間の描写とも重

なる(一三八頁)。山の上の交響楽は宇宙自体の顕現であり、実際の我々の通常経験において各瞬間が一度過ぎ去ると戻らないことと同じく、この曲の各音符は一過性で二度と聴き直せない。つまり、人間はこの時間性、エリアーデのいう「俗なる時間」から逃れられないということである。音楽のヒエロファニーによってのみ短い間宇宙と一体化し、宇宙の永久性——恒久的現在性、あるいは〈聖なる時間〉——を経験できるのである。

三、論点

SFを対象とする研究がジャンル自体の定義及びその議論の説明から始まることはもはや常套化している。なぜならば「SF史とはけっきよくSF論争史」(巽『日本SF論争史』一頁)だからである。本稿にはSFの定義を示す目的はない。これまでの論争を承知しながら²⁶、幅広く〈SF〉²⁷という領域を概念図として用い、その観点から作品に向き合う。SFとして認知されてきた様々な作品を全部包摂し、一般的に承認することができる「決定的な」定義を見つめることは極めて難しい。「On the Origins of Game」にてポール・キンケイドは、SFの「出発点」として定置可能な作品の存在を否定し、SFを構成する多様な作品を一つのジャンルとして考察するためには、固定した要素や特定な本質を規定するよりも〈家族的類似〉の概念を使つて考えるほうが妥当であると述べている(Kincaid, 2003)。「家族的類似」を提唱したワイトゲンシュタインは、〈ゲーム〉を例にしてこれを説明する。彼によると、ゲームと呼べるあらゆる活動の間に、その概念の本質として指摘できる一つの共通した特徴がないにも関わらず関連性を感じ取ることができる理由は、類似している部分があるからである(『哲学探究』六二頁)。キンケイドは、SFという領域に包まれる作品の間には、このような「重なりあい交差しながら、複雑なネットワーク」(ワイトゲンシュタイン『哲学探究』六二頁)を作る類似性が認められるという²⁸。本稿では、それぞ

れが矛盾するか否かにかかわらず、今までに提案された定義やジャンル認識を全て（SF史の一端でジャンルを構築した過程）とみなし、SFという〈家族〉の一部として取り扱う。したがって本稿は、SFの多様性と雑種性を反映しながら、このジャンルにおける二つの典型的な主題に沿って展開する。第一部と第二部はそれぞれ〈科学技術〉と〈他者性〉を軸としており、この二分法はある程度（ハードSFと〈新しい波SF〉^{ニューウェーブ}）の対立を喚起させるであろう²⁹。いずれの場合も音楽が最も重要な着眼点となり、二つの軸に従って焦点の当て方、広がり方が変わる。

第一部では音を巡るテクノロジーに注目する。アン・バルサモの言葉を借りれば、「〈発明〉が新しいアイデアや物を意味するとき、革新は、将来のあり方を再構成する基となる独特な準備物の創造を暗示する。この意味で、全ての革新は文化を再構成する」（Balsamo, 2011: 3）。こうした〈発明〉は独立した現象ではない。むしろ、技術、文化、身体等は切り離せない相互関係を作り上げる。技術は我々の日常生活のあらゆる側面——言語、身体、知識等——と常に絡み合っている（Balsamo, 2011: 4）。文字に書き表された音を観察しながら、第一部は技術革新と同時進行する身体の捉え方の変化、そしてこの変化に伴う主体性のゆらぎについて検討する。主体性は「物質的でありながら抽象的で」（Vint, 2007: 6）ある。ここで扱う作品はその変化の詳細なナラティブではなく、その過程の象徴的な段階を照らし出す。身体は主体性の形を描き出しながら、身体そのものの概念は文法化によって形作られる。人体を機械として捉える思想を第一次産業革命から切り離して考えることは不可能であるのと同様に、頭脳をコンピュータとみなす、あるいは人格をソフトウェアと同一視する思想を（サイバネティクス）の思想潮流から独立して考察することもまた不可能である。

第二部は音による他者との接触の欲動、そして主体性と他者性の構築に注目する。音は常に「世界における（の）存在」（メルロー＝ポンティ）『知覚の現象学』を示す。そしてそれを媒介するのは常に身体である。世界に存在することは、環境と相互的な関係を持ち、周りを変化させながら、同時に周りに変化させられるということである。「世界は、その中を通り抜ける身体の発散物である。往來は周囲の事物の感覚と自己の感覚との間に

立ち現れる」(Le Breton, 2017:1)のである。音は、内と外、自己と他者の境を構築する一要素である。第一部におけるロボットやAI、テクノロジーと関連する他者と違って、第二部のそれは有機的な他者である。第二部の中は生と死の対立に基づいて構成され、扱う作品では音楽がそれら二つの面とともに描かれている。音を「発する」と同時に「聞く」ことは、内と外、自己と他者を結びつける効果があり³⁰、それは「社会的結束」(Le Breton, 2017: 64)を表すことになる。

SF概念を作品分析の観点として応用することによって、概念自体の多様な捉え方から生じる——〈SF的な読解〉と呼ぶべき——テキストへの特定なアプローチ及び分析が可能となる。なぜなら、〈SFとして読む〉ことは特定な〈期待の地平〉を形成するからである。〈認識異化〉の手段を考察すること、そして〈新事象〉(スーヴィン『SFの変容』あるいは外挿によって問題化される社会的側面を探求することが、その地平形成の典型例であろう。サミュエル・デレイニーは、たった一行の次元でも〈SF的読み〉の特色を指摘できると述べた。たとえば「Then her world exploded」(そして彼女の世界が爆発した)という文をSF的に読むならば、女性登場人物の感情的混乱の隠喩としてだけでなく、文字通り女性の居住惑星が爆発したという読解も可能になる。あるいは「He turned on his left side」という文は、左向きに寝返りを打ったという解釈だけではなく、サイボーグの男が左半身の回路に電源を投入したとも読める(Delany, 2005: 103)。SFというコンテクストを作家と読者が共有していることで、ジャンルの「へしきたり」を通じたテキストの読解が可能となるのである。

総じて本稿は、メルバ・カディーニが「拡散」の概念を通じて示す「人間の間のアイディアの拡散」、そして「幅広い思考の流れが循環する方法、あるいは文化間の交配可能性」(Cuddy-Keane, 2000: 73)を土台とし、あらゆる思考、概念、芸術、文化等の間に相互関係、や相互影響が機能していることを念頭に置いた上で、対象作品のなかに交差するこれらの要素を、文学の中に描かれた音(楽)の観察を通じて明らかにすることを試みる。

ここでの議論は「文芸音響文化研究(Literary Sound Studies)」の一端となり得るであろうが、音に着目しながら本稿が目指すのは、あらゆる理論的な枠——ジェンダー論、現象学、動物論等——を音の「会話」に差し挟み、「聴覚にまつわる現象により構築されている、あるいは聴覚と視覚の現象が構成要素として相互作用する、意味の構築、知識の生産、そして主体化をめぐるプロセスを検討する」(Meszowski, 2014: 33)なのである。その中でも特に、聴覚にまつわる現象が主体を構築、分解、不安定化させるプロセスに焦点を当てる。すなわち、本稿は音楽とは何かという問いに答えることを試みたり、SF文学における音楽というテーマの歴史的展開の解説を行ったりはしない。SF文学における音楽に着目することによって、〈音〉はどのように概念化され、動物、ジェンダー、他者性、テクノロジー等ほかの諸要素とどのような関連を作り得るのかを照らし出し、身体、主体性、他者性等を「音響的に」考えようとするのが狙いである。したがって、選定した作品は全て、主体の構成・概念化が起る重要な局面を、音という要素を通じて探求しているものである。

なお本稿末には、完全ではないが、日本SF研究の発展、そして音楽とSFの関係を探究する今後の研究の出発点となることを願って、日本SFにおける音楽関連作品の目録(翻訳作品も含む)を付す。

注

- (1) 「Sound Studies」は音響文化研究会によって「音響文化研究」と日本語訳されているため、本稿ではそれに従った。他には「音響研究」、「サウンド・スタディーズ」という呼称も使用されている。
- (2) 日本語訳『聞こえる過去——音響再生産の文化的起源』が二〇一五年に出版された。
- (3) Taylor, 2001 も参照。
- (4) 身体とジェンダーについては Weiss, 1999; Grosz, 1999; Young, 2005; Olkowski & Weiss, 2006 を参照。
- (5) サイボーグを巡るハラウェイの議論についてはハラウェイ「サイボーグ宣言」を参照、動物を巡る議論については『伴侶種宣言』、『犬と人が出会うとき』を参照。さらに身体性については Haraway, 1991 及び Haraway, 2004 を参照。
- (6) 一般的にSFと音楽については McLeod, 2009 を参照。ポピュラー音楽におけるエイリアン、宇宙、フュチュリズムのようなSF的な要素については McLeod, 2003 を参照。SF映画における音と音楽については Hayward, 2004 及び Whittington, 2007 を参照。
- (7) 林「音楽配分委員会」。また、一九六二年二月掲載の「音楽愛好家の手記・2012年——宇宙オペラ『ニアラ』——」は、一九六一年にハリー・マティンソンの詩に基づいてカール・ビルゲル・プロムダールが制作したオペラ『ニアラ』を取り上げている(岡「音楽愛好家」)。一九六三年の「SFジョッキイ」欄ではSF的な要素を持つレコードがまとめて紹介され(池の本、半村「SFジョッキイ」)、一九六四年八月号ではSF・恐怖映画のテーマ・ソング集の『SFミュージック』の発売に際して収録内容の紹介が行われている(『SFマガジン』一九六四年八月号九五頁)。
- (8) 岡田は一九七四年から同名の連載を『奇想天外』誌上で継続しており、主にロックについて語った「SF・オン・ザ・ロック」は『奇想天外』誌の第一

期の終わりまで連載が続いた。『奇想天外』は一九七四年から始め一九九〇年にかけて不連続に出版された雑誌であり、出版時期は三期に大別される。第一期は盛光社が出版した一九七四年一月から一九七四年一〇月、第二期は奇想天外社による一九七六年から一九八一年、第三期は大陸書房による一九八七年から一九九〇年であった。「SF・オン・ザ・ロック」の第一号では「ジエファーソン・エアプレーン」を通じてサイケデリック・ミュージックと麻薬におけるSF的なセンス・オブ・ワンダーについて考察しており、連載を続ける中でブラック・サバスやブルー・オイスター・カルト、ニール・ヤング、ダスト、ピンク・フロイド等を題材にとり、オカルト、ファンタジー、コミックブック等について語っている。第一期中には他にも、音楽評論家の立川直樹によるキャット・ステイヴンス及びガトー・バルビエリについての「歌え！猫たちよ！永遠に！」という短いテキストや、ロックと性を巡るエッセイ「猥褻より入りて淫蕩に至る」、また木村二郎によるニューヨークのジャズシーンについての報告（「ニューヨークその暮らし」欄内）、ならびにコミックブックを通じたデヴィッド・ボウイとガイ・ペラートの『ロック・ドリームズ』についてのテキスト等も掲載された（詳しくは付録二を参照）。

(9)多分野に活動の場を持つ難波（一九五三年～）は音楽と（SF）文学の交錯の象徴とも呼べる人物である。作家としては『飛行船の上のシンセサイザー弾き』（一九八二年）や『鍵盤帝国の劇襲』（一九九一年）のように音楽家兼科学者のモルト博士という主人公を立てる物語から、「わらし90」のような音楽業界自体を題材とした短編小説まで音楽のあらゆる面を取り上げるほか、SF文学についての論考も発表し、「SF音楽」の可能性にも言及している（難波「SF音楽」は存在しない）。当然ながら音楽家としての作品においてもSFを頻繁に取り上げる。デビューアルバムの『センス・オブ・ワンダー』（一九七九年）では、その表題——SFが呼び起す特有な感覚を表すものとして一九四〇年代から流通する句——から、各曲を一人ずつSF作家に捧げると記されたライナーノーツまで、SF趣向を徹底させている。

(10)「SF音コン」は一九七三年七月に始まったSFと音楽のファンを集めたコンベンションである(宮野「SFと音楽と映像」)。

(11)例えば、『SFマガジン』で連載されていた「野田昌宏のセンス・オブ・ワンダーランド」においては、野田昌宏がヨーゼフ・ハイドンのオペラ「月の世界」やグスタヴ・ホルストの『惑星』と富田勲のシンセサイザーを利用した同組曲のカバー、そして難波弘之の「センス・オブ・ワンダー」を取り上げている(『SFマガジン』一九八〇年六月、一二四～一二七頁)。単発の記事やイベントとしてはまず、一九八二年開催の、クロスウインドのアルバム『そして夢の国へ』(一九八二年)に基づいて書かれた短篇小説を対象とするコンテスト「サウンド・ファンタジー・コンテスト」(コンテストの締め切りは一九八二年九月『SFマガジン』一九八二年九月二五、一七一頁)、受賞者の発表は二月一日『SFマガジン』一九八三年一月八一頁)、『SFマガジン』一九八三年三月号でも報告があった(二〇九頁)。受賞作品は霜月空「風の翼にのせて」(『SFマガジン』一九八三年三月、二一〇～二二五頁)。次に、立花ハジメ『TAIYO・SUN』のライブの報告(『SFマガジン』一九八五年二月二二～二三頁、ライブは一九八五年九月二二日に赤坂・ラフォーレ・ミュージアムに行われた)、そして八十年代のサイバー・パンクが音楽に及ぼした影響を照らし出す「脳空間的音楽状況」(『SFマガジン』一九八八年三月四～七頁)コラムが挙げられる。

(12)紹介されているレコードの中には『スター・ウォーズ』関係のレコード、スペース・ロボットの『戦え！ルーク』(一九七八年)と子門真人の『スター・ウォーズ』(一九七八年)や『太田螢一の人外大魔境』(一九八三年)、ミュージカルの『地球の唄』(一九七二年)、ユリ・ゲラーの同名アルバム『ユリ・ゲラー』(一九七四年)(『SFマガジン』一九八四年七月、二二〇頁)などがある(詳しくは付録二を参照)。

(13)一九八五年から一九八九年まで組まれた「マガジン・フォーラム」欄は、中に「SFブック・スコップ」、「SFレビュー」、「今月のブックガイド」、そして映画、ビデオ、ゲーム、音楽等の紹介を含んだ「インフォメーション・サーキット」があった。一九九〇年以降は「マガジン・フォーラム」がなくな

り、「ブック・スコープ」と「マガジン・キャビネット」という二つのコーナーになった。「マガジン・キャビネット」は「インフォメーション・サーキット」と同様にあらゆるメディアにおけるSFを紹介し続けた。一九九二年から「マガジン・キャビネット」が「メディア・ショウケース」になり、現在まで続いている。詳しくは付録二を参照。

(14) アルバムはSF小説の要素を含む「SF変奏曲」、SF的な概念を扱う「音楽になったSF」、SF的なヴィジュアルを持つ「もうひとつのSF」という二つのグループに分けられている(須美「ジュークボックス・ファンタステイカ」)。

(15) 主に英語圏SFにおける音楽を扱った作家及び作品については『The Encyclopedia of Science Fiction』の「Music」項を参照(Davies et al., 2020)。また、音楽におけるSFについては「SF Music」項を参照(Davies et al., 2021)。

(16) 初出は『Omi』一九八五年九月。

(17) 初出はMichael Bishopの『Light Years and Dark』一九八四年につ。

(18) この二つの作品の題材は第二章で扱う高野史緒『ムジカ・マキーナ』のそれと類似している。

(19) 日本文学における音楽については『國文學』の特集「音楽と文学」(一九九〇年二月号、第三五卷二号)、または山本亮介『小説は還流する』(二〇一八年)を参照。山本は夏目漱石や森鷗外から村上春樹、本稿でも扱う古川日出男や奥泉光の作品まで広く対象としている。

(20) 『In Dreams』の序文を書いた音楽ジャーナリストのチャールズ・シャル・マレーもSFとロックの類似点を指摘しており、どちらも、自らの起源となつたジャンルから否定されている「私生子的な芸術」(Murray, 1992: 10)だといつ。

(21) 『マッドマックス』(一九七九年)や『マッドマックス2』(一九八一年)、『ブレードランナー』(一九八二年)といった映画はその象徴的な例であろう。

日本の『爆裂都市』(石井聰互監督、一九八二年)は荒廃した社会を明確にパンクと結びつけて描く作品である。町田町蔵(「ZU」)、遠藤ミチロウ(「ザ・スターリン」)、陣内孝則(「ザ・ロッカーズ」)、大江慎也(「ザ・ロッカーズ」)、鶴川仁美(「ザ・ロッカーズ」)、池畑潤二(「ザ・ルースターズ」)等、実際のミュージシャンを起用して映画内の演奏場面が作られている。

(22)南田勝也は日本のパンクについて「大都市東京の閉鎖的な人間関係、空虚に映る高層ビル、車の流れ、ゴミに埋もれた裏街、灰色の住宅街など、無味乾燥さや閉塞をモチーフとして、『先の見えない状況』を歌にしていた」と解説する(南田「パンクの精神性」一五五〜一五六頁)。

(23)作品中に描かれるロック・シーンは「東京ロッカーズ」と呼ばれた一連の文化的現象と重なって見える。特にライブ演奏の場面は『非常階段』の音楽及びパフォーマンスを想起させる。当時の実際のパフォーマンスの様子は地引雄一『TOKYO STREET ROCKERS 1978→1981』及び津島秀明『ROCKERS「完全版」』¹⁾で見ることが出来る。

(24)鳥類学者という言葉は「Bird(鳥)」という愛称で知られたアメリカ合衆国のジャズミュージシャン(サクソ)のチャーリー・パーカー(一九二〇年〜一九五五年)から着想されている。小説の最終場面では、セロニアス・モンク(ピアノ)、マックス・ローチ(ドラム)、カーリー・ラッセル(ベース)、ファッツ・ナバロ(トランペット)、ソニー・ステイット(アルトサクソ)、マイルス・デイビス(トランペット)等と共にパーカー本人が演奏する(奥泉『鳥類学者』七三〇〜七四一頁)。この場面の舞台設定は一九四五年のミントンス・プレイハウスというニューヨークのジャズクラブである。実際のミントンス・プレイハウスは、ここに挙げた音楽家らを代表とした一九四〇年代の音楽運動ビバップとの関連で有名である。

(25)この主題については第二章で改めて言及する。

(26) SFの定義をめぐる論争については前掲の巽『日本SF論争史』を参照。これまでに提唱されてきた定義の概観についてはジョン・クルート及びピ

ーター・ニコルズの『The Encyclopedia of Science Fiction』の「Definitions of SF」項を参照 (Stableford et al, 2020)。また、ゲイリー・K・ウル
フの『Critical Terms for Science Fiction and Fantasy』における「Science Fiction」項には、ヒューゴー・ガーンズバックを始めとした様々な論客
による三十以上の定義が記載されている (Wolfe, 1986)。SFの定義を試みてきた数々の著作の中でもタルコ・スーヴィン『Metamorphoses of
Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre』(一九七九年)は最も影響力があり現在でも頻繁に参照される。フェルナン
ド＝アンヘル・モレノ『Teoría de la Literatura de Ciencia ficción: poética y retórica de lo prospectivo』(二〇一〇年)は、混迷を極める
昨今のジャンルの整理と再構成を試みた論考である。モレノは、全ての非現実的文学を「投影文学 (ficción proyectiva)」という概念に包含し、
その中にフリアン・ディエズによる「予想的フィクション」(Diez, 2008)という概念を位置づける。モレノの「投影文学」の枠組みは次表のように構
成されている。

投影文学における用語

現実との関係		承認		学問的用語		非学問的用語		例		効果	
完全に実現不可能		登場人物には承認されるが、モデル読者にはされない(不可能)		不思議		ファンタジー		『指輪物語』		驚き	
登場人物にもモデル読者にも承認されない(不可能)		登場人物にもモデル読者にも承認される(ありそうにない)		ファンタジー		サイエンス・ファンタジー		『砂男』		不安、不快、苦悶	
登場人物にもモデル読者にも承認される(ありそうにない)		サイエンス・ファンタジー		予想的		サイエンス・ファンタジー		『2001年宇宙の旅』		驚き	
今の技術では実現不可能		登場人物にもモデル読者にも承認される(ありそうにない)		予想的		サイエンス・ファンタジー		『ハイ・ライズ』あるいは『ブレードランナー』		予想、社会及び文化的な問題の再考察	

(Moreno, 2010: 121)。なお、〈承認〉とは作品世界内の非現実的要素に対してである。

(27)本稿全般で用いる〈SF〉は原義の〈サイエンス・フィクション〉と一九六〇年代以降の〈新しい波〉における〈スペキュレイティブ・フィクション〉(思弁的フィクション)の両方の省略形を兼ねた呼称である。

(28) ジョン・リーダーの『Colonialism and the Emergence of Science Fiction』(1991)の立場を参照(Rieder, 2008: 16-17)。またこの議論のより詳しい検討については Rieder, 2010 を参照。

(29) 本稿は音楽と身体に注目するが、第一部はテクノロジーとの関係に沿って議論され、第二部の他者性への着目によって、議論は哲学、あるいは精神分析学に依拠する。その意味である程度ハードSFとニューウェーブSFの違いを想起させる。つまり、ハード・サイエンスと認知されている数学、物理学、天文学、宇宙物理学、コンピュータ科学等と、ソフト・サイエンスと認知されている社会学、心理学、言語学等との対立構図と一定の相似関係になるということである。主に英語圏のSFの出現から〈新しい波(ニューウェーブ)SF)までの歴史については Clareson, 1990 を参照。ハードSFについては Westfall, 1996 及び『Science Fiction Studies』(ハードSF特集(Science Fiction Studies, vol. 20, July 1999))を参照。〈新しい波(ニューウェーブ)SF)については Lockwood, 1985 及び Greenland, 1983 を参照。日本のSF史については長山のSF史『日本SF精神史』及び『戦後SF事件史』を参照。

(30) 第五章にて検討する通り、これは特に「声」が象徴することである。

第一部 音・身体・技術

第一章 海野十三「十八時の音楽浴」における音楽——科学技術と身体の機械化

海野十三（一八九七～一九四九）の「十八時の音楽浴」は、一九三七年四月に雑誌『モダン日本』で発表された、未来のディストピア的世界を描く小説である。戦争で破壊された地球で生き延びた人間が、独裁者（ミルキ閣下）の支配下で暮らすという設定である。ミルキ国の住民は洗脳効果のある音楽によつて厳しく統制されている。海野自身の言葉で、この作品は「人間の意志というものが、将来こうした科学手段によつて監理される日が来るであろうことを示唆したもの」（海野『十八時の音楽浴』作者の言葉「四〇〇頁」）である。瀬名堯彦が指摘する通り、本作品は「人間性を無視した超統制国家を画いた点で、ジョージ・オーウェルの『一九八四年』を想起させるものがあるが、それに科学的なシステムをとり入れた所がいかにも海野十三らしく、作者の主張する科学恐怖が戦争や兵器にとどまらないことを示している」（瀬名「解題」三九三頁）点特徴的である。この（科学的なシステムあるいは「科学恐怖」とはつまり作中でミルキの手下である博士コクが発明する（音楽浴）のことであり、これはダルコ・スーヴィンが言うところの作品の「新事像」¹と断定されるべき主題であろう。

日本の科学小説の先駆者としてその名が知られるとおり、海野にとつて最先端科学技術の啓蒙は常に創作の原動力であった。サリ・カワナが示すとおり、戦時下の作品群において海野は科学技術への不十分な理解が敗戦を招くことを頻りに指摘している（Kawana, 2007: 183）。電気工学の専門家でもあった海野は、科学関係の執筆書はもとより、小説においても同様の主張を繰り返している。最も顕著な例は一九三七年に出版された『地球

盗難』(ラヂオ科学社)の序文であろう。ここで海野は、当時の社会では国家間の権力関係が「金力よりも科学力」で決定されると述べている。さらに「科学に頼らなければ、人類は一日たりとも安全を保証し得ない時代となった」と宣言し、科学の「恩恵と迫害との二つの面」に対し活発な議論を呼び起こす小説は〈現代〉に不可欠であるという持説を掲げる(海野『地球盗難』作者の言葉「三九四頁」)。

海野の科学への傾注は、専ら個人的な営みではない。なぜなら、二〇世紀初期に科学振興は日本の国策となっていたからである。「十八時の音楽浴」は、ヒロン・ミズノが『Science for the Empire. Scientific Nationalism in Modern Japan』において〈科学的国家主義〉と呼ぶ歴史社会的文脈から生まれ出た作品であろう。科学的国家主義は、十九世紀後半に始まる科学技術への信奉、それが国家の発展度合の指標となったこと、さらには第一次世界大戦の経験によって科学の水準が国の安全性に直結するという通念ができ、世界中に技術家主義が広まったという一連の現象の総称である(Mizuno, 2009: 181)。科学立国が政府をはじめ大勢の作家や科学者らの目標となったなかで、海野作品は科学振興を奨励しつつもそれを「道徳的に」使う義務を強調する(Kawana, 2007: 184)。

ここからは、決定的要素である音楽という主題に着目しながら「十八時の音楽浴」をSFの原初でもあるこの「科学の時代」に位置づけ、同時代の歴史背景との関連性から論じる。

一、「音楽浴」のモチーフとその歴史的背景

まず、音楽浴とは一体何であるかを検証しなければならない。海野はこれを「中央発音所に於いて地底を匍う振動音楽を発生せしめ、これを螺旋椅子を通じて人間の脳髓に送り、脳細胞をマッサージ」（十八時の音楽浴）（一九九頁）すること、と解説する。目的はミルキ国の住民を「画一にして優秀なる標準人間にすること」（一九九頁）である。本作品の主たる声明は冒頭で行われるこれらの描写に象徴されていると言えるだろう。

音楽浴という概念には二つの大きな特徴がある。一つは、音楽が徹底的に科学的現象として把握されていることである。ここでの音楽は作曲家による作品というよりは科学者であるコハクの（発明品）で、音波によつて特定の効果を果たすよう設計されている。芸術的あるいは神秘的対象ではあり得ず、最初の記述から純粋な物理的現象として取り扱われ、人間に与える効果は一貫して生理学的現象として観察されるのである。詳しくは後述するが、音楽の録音と公衆への放送が実際に二〇世紀前半当時ようやく一般に普及し始めたばかりの最新電気工学技術であったことを考えると、音楽浴は科学を利用した新しい音楽の聴取方法を反映したモチーフであることが明らかとなる。音楽浴が行われる現場の情景もまた、工場または実験室のような印象を与える。

その青廊下には銀色に光る太い金属パイプを螺旋形に曲げて作つてある座席が遠くまで並んでいた。

三人は自分たちの名前が書かれてある座席の上に、それぞれ、ピョンピョンと飛びのつた。それをきつかけのように、天井に三つの黄色い円窓が明いて、その中から黄色い風のシャワーが三人の頭上に落ちてきた。すがすがしい風のシャワーだった。（一九六頁）

音楽浴とそれを受ける身体との関係はのちに詳しく検討するが、こゝでの音楽は享受するものではなく治療、あるいは、人間の身体を機械としてみなした上での、ある種のメンテナンス作業であるかのように映る。

二つ目の特徴は、人間性の均一化が企図されることである。ミルキの要望通りに博士コハクが改良した楽曲「国楽第39番」を使うことで、「第39型標準人間」を生産することができる。第39型標準人間とは、ミルキが要求する三十九の品質基準に準拠する理想的な国民のことである。基準の一部については次のように描写がある。

その三十九ケ条を一々列記することは差し控えるが、その条項中には、例えば一、忠勇なること、一、不撓不屈なること、一、酒類を欲せざること、一、喫煙せざること、一、四時間の睡眠にて健康を保ち得ること、一、髭を見たらば大統領たることを諒知することといった風にと、統領ミルキはなかなか喧しい条件を出してあるのであった。(一九九頁)

このようにして音楽浴は全体主義的支配の道具として最大限の効果を發揮するのである。しかしながら、作中に描かれる音楽の全てが独裁統治の目的だけに使い果たされるわけではない。結末場面において、コハクは独自に作っておいた「人間性讚美」(二二六頁)を標榜するもう一つの国楽を音楽浴装置に流す。これによって作中の科学的音楽は、前掲の海野自身による言葉「恩恵と迫害との二つの面」を反映するものとなっていると言えるだろう。

音楽の科学的側面である振動や音波は、たとえば他にも野村胡堂の「音波の殺人」(『新青年』一九三六年一二月)にも登場しており、振動は様々な海野作品にも共通して現れるモチーフである²⁾。しかし、音楽が題材とされ得る必然性は何であろうか。これを明らかにするために、まず音楽を

めぐる技術的な時代背景を考慮に入れなければならない。先述のように、十九世紀後半以降科学の発展は先進国であることの象徴となり、技術革新は同時代の日常生活から芸術にまで重大な影響を与えることとなった。ポール・C・ヴィッツとアーノルド・B・グリムチャーが示すとおり、科学は近代史形成における最も基本的な枠組みである。中世神学を無視してはヨーロッパの中世芸術が解釈不可能であるのと同様に、近代科学はいわば現代の「神学」であり、人間社会や自然世界を把握するための出発点となる(Vitz and Glimcher, 1984: 8)。

音楽をめぐる技術革新はこの時代を象徴する出来事である。一九二五年のラジオ放送開始に先立ち、音声の録音技術が登場した。諸説あるが、蓄音機が日本に初輸入されたのは一九〇一年である。一九二四年には電気録音が発明され、一九二六年に最初の電気式蓄音機が発売された(穴沢健明「アナログディスク」七〇―一〇頁)。音楽の録音再生だけでなく、大正から昭和初期にかけて日本では電気を用いた新しい楽器の発明や改良も行われた。その筆頭はおそらく大正琴であろう³。

また明治以降音楽の教育と生産は政治における重要課題となっており、政府主導の音楽研究が盛んになった。むしろこれは音楽が「国民」という統一概念や母国への帰属意識を形成する手段となり得たからである。和声理論や体系的な作曲法から生み出される西洋音楽は「日本の官僚や教育者が西洋を訪ねたときの最初の発見」の一つであり(Adal, 2009: 106)、江戸・明治時代の在外公館において「軍事的」や「外交的に有用なエンタテインメント」の手段として重要視されることとなった(Miller, 2004: 23)。河西秀哉が述べる通り、「それまでいわゆる『鎖国』体制にあった日本は西洋からの『遅れ』を痛感しており、あらゆる諸制度・思想を西洋から早急に移入し、国民国家としての体制を整えていくことは国家としての大きな課題」であり、これを音楽文化全般において達成するために「音楽取調掛」という公職が設立されたのである⁴。

音楽取調掛長であった伊沢修二によると音楽は「健康」と「道徳」の二つの面から教育に利用可能であるという。健康面というのは具体的には呼吸器を鍛えることで、「適当なる唱歌を施す」のがこれに最も適した練成手段であると述べている(伊沢、山住『洋楽事始』一〇九〜一一〇頁)。道徳面は、歌を通して道徳的な人格を形成することができるといふ考え方である(一一〇〜一一一頁)。河西が示す通り、音楽取調掛と伊沢の言説は「音楽は単なる芸術ではなく、国民国家の『国民』を形成するツールとして、日本に移入されてきた」(総力戦下における合唱「五一頁」)ことを明示している。音楽を媒介として個人の身体を涵養することが究極には「秩序正しい社会を形成する」(河西「総力戦下における合唱」五一頁)ことに繋がるという思想である。録音再生技術とラジオ放送を最大限に活用して戦時下には軍歌が広められ、〈国体〉や〈国民〉の概念が形成されてゆく⁵。

このように、「十八時の音楽浴」は同時代の技術水準や時勢と明らかな並行関係にある。『モダン日本』への作品掲載の約一ヶ月後、一九三七年五月に文部省は国民性の固定化と歴史に根ざした均一な精神の構築を目指して『國體の本義』を出版した。ここでは実際に国楽第39番の三十九箇条を連想させるような、国民の精神の根本としての「没我・無私」と「献身」が示され、それらは「忠孝」という概念から発展した文化であると説明されている(『國體の本義』文部省編、文部省、一九三七年)。先に示した通り海野本人は作品世界が実際に想定され得る将来像を表していると発言したが、このような同時代性を考慮に入れるとむしろ、作中には未来予想と現状の反映が共存していると見たほうが自然であろう。

二、作業科学と身体の機械化

音楽の政治利用に関する歴史的背景の考察に続いて、次は身体をめぐる哲学的視点を参照しながら作品に分析を加えたい。ここでは音楽と身体支配との関係を明確にした上で、十九世紀以降の人体の機械化について検討し、「十八時の音楽浴」において機械と人間の概念的境界が曖昧化されてゆく過程を明らかにする。

身体支配の方法としての音楽の歴史は長い。プラトンの『国家』(ポリテイア)の頃から、音楽は人間の魂と親しい関係を持つと考えられてきた。

『The Body in Culture, Technology and Society』においてクリス・シリングは「音楽には身体を超える能力がある。口語や文語に関連する体験を超えたコミュニケーションの形を促進する。身体が音楽のリズムとビートに深く調和しているならば、これは商業的および政治的目的のために利用できる音楽所在の基礎を提供する」(Shilling, 2005: 128)と指摘している。このような音楽と身体の親密な関係は、肉体的経験との深いつながりを示唆している。なぜなら音楽の体験は、理性が干渉しない直感的反応を引き起こし、魅惑的な説得力を持ち得るからである。この力は「社会的集団が個人の行動やアイデンティティに具体的な影響を与える」ことを目的として音楽を利用する機会」の創出を可能にする(Shilling, 2005: 132)。十九世紀から二十世紀初期にかけての音楽の政治利用はその顕著な実例であり、「十八時の音楽浴」に描かれる政治制度は完全な全体主義体制である⁶。全体主義支配と同時に、ミルキは「相互関係を持たない大衆社会」(アーレント『全体主義』三四頁)を創造し、個人性を破壊するような「臣民の平等」(アーレント『全体主義』三三頁)を求める。極端に閉鎖的な環境となっているミルキ国は、強制収容所のイメージをも想起させるであろう。そこでの音楽は強制収容所で「科学的に厳密な条件のもとで人間の行動方式としての自発性というものを除去」(アーレント『全体主義』三二頁)する

ために利用されている科学的装置と同等である。音楽浴は「人間を常に同一の反応の塊りに変えるのである(アーレント『全体主義』二二二頁)。

オーウエルの『一九八四年』における(思想警察(Thinkpol))のような組織こそ本作には登場しないが、二人の登場人物ポールとペンの会話——「オイ頼むから、あまり大きな声を出さんでくれ。誰かに聞えるとよくないぜ」(海野「十八時の音楽浴」二〇〇頁)——には、完全統制下の国民の恐怖が滲み出ている。作品空間全体を支配する音楽は登場人物の生活のすべての側面に浸透しているうえ、国民のマインド・コントロールだけでなく、支配者ミルキが容認しない国民の感情を抑圧する効果も発揮している。これは精神的かつ身体的な、人間の完全な支配である。

音楽浴は思想統制だけでなく、健康管理の手段としても用いられる。音楽浴の施行を前提とした医術の進歩によってミルキ国では自然死の権利が認められなくなった、という設定がそれを明示しているのであるが、このような健康管理の方法はフーコーが論じた国民国家体制の「生(バイオ)政治学」を^{バイオ・ポリチック}投影するものだとと言えるだろうか。国家の資源として扱われる国民の身体は、その労働力が機械と対等に比較検討される状態にある。

十八時の音楽浴でもって、住民はすべて鉄のような思想と鉄のような健康とを持つてはいないか。彼等は皆、理想的な人間だ。しからばこの上に、なお人造人間を作る必要があるか。人造人間の研究費は国幣の二分の一にのぼっている。そんな莫大な費用をかける必要が何処にあるだろうか。音楽浴の制度さえあれば、人造人間の必要はないと云いたい。(一九八頁)

ミルキ自身はこのような健康管理を国民の忠実性と健康を保つものとして理想的に捉えているに過ぎないが、この独裁者の右腕である女大臣アサリにとっては、労働力である国民の(疲れ)を克服させることは死活問題であり、音楽浴は極めて実地的な政策なのである。

これからは音楽浴を一時間置きに、つまり一日に二十四回やることにしました。そうすると国民は、今までの二十四倍ちかい仕事をするので

しよう。そうなれば、もう睡ることも喰べることも不要なんです。音楽浴さえ懸ければ、その刺戟で国民はあと一時間半を疲れもなく馬車馬のように働くでしょう。その後でまた次の音楽浴を懸ければいいので(二二八頁)

ミルキは人造人間開発と身体管理の経済的利潤の比較に興味を示すのみであつて、人体の機械化を究極まで実行するのはアサリであると言えよう。彼女の言葉はモダニティーに関する二つの概念——「疲労」と「人体の機械化」を示唆している。音楽と身体の関係に続いて、ここからは人体の機械化という観点から論を進める。

十九世紀以降科学者らは人体をモーター(機械)として捉え始めた。近代における「疲労」と「モーター」との関係論を論じるアンソニー・ラビンバックは、産業社会の進化という文脈において、疲労はいわば(病)のようなものとして捉えられ、「科学者は、労働体をモーターとみなすことができれば、人間の身体も機械のように永久的に作業可能な、無抵抗な労働力にできる可能性があると考えた」と説明する(Rabinbach, 1992: 2)。疲労は(克服可能な対象として、二十世紀を通して身体管理における最重要課題として議論されてきた。作業科学(science of work)が「労働体(working body)」の効率的利用を目的として発展したのがその顕著な例である。ここではモーターとしての人体把握を前提とし、物理法則と運動の法則が援用された(Rabinbach, 1992: 23)。作業科学はヨーロッパに始まり、二十世紀に入ると「社会衛生」(social hygiene)の一面として捉えられ、さらにアメリカ、ロシア、日本を含めた広範囲に普及した(Rabinbach, 1992: 202)。疲労は人間の進化における最後の限界として認知され、生理学者、技術者、心理学者、社会衛生学者などがその回避方法を見つけるのに奔走した。もつとも重要なのは、そこには疲労を制圧し「疲れ知らずの身体」を得るというユートピア的欲望が潜んでいたという点である(Rabinbach, 1992: 44)。

疲れない身体は、作中で音楽浴の施行回数が増やされるときにアサリが追い求めているデイス／ユートピアである。労働力を制限する疲労や他のあらゆる生理的障害を排除できれば、ミルキ国の国民は理想的な労働体として「ロボット」になることができる。産業組織の下では、人体の動きは機械の論理と作動リズムに合致すべきものとされる——「作業の機械化が人体、あるいは肉体機械を作業の過程と調和させた」——のである

(Rabinbach, 1992: 190)。チャールズ・チャップリンの『モダン・タイムス』(一九三六年)が皮肉的に描き出したように、実社会ではフォーティズムとテーラーリズム(科学的管理法)の影響で、作業のリズムと調和させるために人体が機械化されていた。作業科学に基づいて「モーターとしての人体」を操縦し、「労働体」が産業組織のもとで稼働する。産業の機械化は、最終的には「人生全体の機械化に向かっている」とまで考えられていた(Hard and Jamison: 1998: 8)。「十八時の音楽浴」においても全体主義と科学技術が人間生活の基盤を成し、「国民全体を一人の人間に命令するように不揃いなしに」制御することが理想として語られている⁸⁰。

ミルキが国民を〈鉄〉で形容することは、まさにロボットと人体の同一視を象徴している。感情、希望、目標の喪失と引き換えに人体が労働体、あるいは〈有機的機械〉に変わる。同様のモチーフはチャップリンの『独裁者』(一九四〇年)の最後の演説にも現れていると言えるだろう。この演説にもモダニティーの諸概念——人体の機械化、科学的管理法と社会衛生——への懸念が反映されている。両作品に共通して現れる〈鉄の人間〉という言葉は、〈メカノモルフィズム〉(有機的生物に機械的特徴を与えること)の表象であると解釈するのが妥当であり、人間とロボット、つまり〈有機機械〉(人間)と〈機械身体〉(ロボット)との概念的境界を曖昧にさせる。

ミルキにとっては、国民を従順なロボットに仕立て上げる音楽浴さえあれば、コハクに人造人間開発を推進させる必要はもはやない。『一九八四年』についてジョージ・ウッドコックが語った内容のように、「十八時の音楽浴」も「人間が心のないロボットに変身する可能性」を示唆し、その恐怖を露呈さ

せる(Woodcock, 1956: 92)¹⁰。さらに、エヴゲーニー・ザンチャーチンの『われら』(一九二四年)と同様、この作品には「メカノモルフィックな欲求と抑圧された国民の本能との間の」衝突も表現されていると言えらる(Beauchamp, 1986: 61)。ティム・アームストロングによれば「モダニズム批評にも自己の透過性に対する不安が明確に現れている。その主旨は、技術的なモダニティが主体に対して疲労、過負荷、あるいは乱暴な決裂を生み出すようなひどい重圧を負わせる、というものである」(Armstrong, 2003: 169)。映画『メトロポリス』(一九二七年)におけるアンドロイドのマリアと同じように、「十八時の音楽浴」に登場するアンドロイドのアネットが人間の性欲を喚起する様子は、ロボットと人間との間の認知的境界線が崩壊し判別不可能になってゆく不安を表象している。

機械と肉体の認知的な混乱状態は、コクとアネットの軍隊だけが生き残ることになる最終場面に最も著しく描き出されている。これは、過剰な音楽浴によって国民が疲弊し人口減少が生じたところに、火星人が襲来し戦乱状態に突入、戦える国力を失っていたミルキ国が破滅に至る、という筋立ての結末部分にあたる。コクは国民を救う手立てが有りながらも見捨てる道を選ぶ(二二六頁)のであるが、国民の生命に対する彼の無関心は、完全な(鉄の人間)¹¹の表象として読むことが可能であろう。人間を機械化する道具を設計したコク自身も、既に機械と化している。

三、人造人間からサイボーグへ

ここまでの分析で、アンドロイドに人間味が見出されてゆく一方で音楽浴によって人間の身体が機械化されてゆくという相互の過程を読み取ってき

た。しかし、後者の過程において人間の肉体はただ（従順に）機械へと変換されつつあるだけなのであろうか。感情の表出による人間の葛藤——『われら』に描かれるような——に着目すると、「十八時の音楽浴」には、抑圧された感情を（身体改変を通じて解放するという一つの解決方法が示されていることがわかる。ポールという登場人物は、手術によって自らの性別を変えることでミルキ国の全体主義支配から逃れる方法を発見する。コハクのもう一人の部下バラの言葉どおり、ポールは「性の束縛から逃れることを考えた」（二〇九頁）のである。ミルキ国民は死ぬ権利さえも持たないが、このように行き場のない全体主義支配下では、自由は身体自体の改変から生み出されるほかはない。再びフーコーの概念を当てはめれば、

ビオ・ポリチック

「生—政治学」が人間の生命の全体的管理を目指す権力であるなら、身体の変換は「生—権力」への抵抗であると考えられるであろう。「女性は天皇のため息子を生むことを目的とした母親、男性は戦闘機械とみなされ、ジェンダーロールが激しく分断されていた」（McLelland, 2012: 207）一九三〇年代の軍国主義社会の日本において「十八時の音楽浴」は、早くも性転換手術を題材にとり性とジェンダーの問題に言及していた。因習的な性役割と結びつく支配体制に性転換手術で抵抗するという構図によって、性やジェンダーを流動性のあるものとして描いていたのである¹²。

最後の一手として、ダナ・ハラウェイが発展させた概念「サイボーグ・フェミニズム」を用いて作品における人体という主題について分析を加えたい。ハラウェイは、技術と資本主義の台頭とともに人間・動物・機械などを区切ってきたあらゆる境界線が希薄化してきたと述べる。二十世紀後半には、機械はすでに人体に對置するものではなく身体の延長あるいは装具と認識され始めた。「サイボーグ宣言」においてハラウェイは「二〇世紀後半の現代は、神話的な時代である。すでに、現代人はカメラになってしまった。理論的にも、人間は機械と生物の混合体と化した。つまり、私たちはすでにみなサイボーグなのだ。サイボーグこそ現代人の本質であり、政略といえる」（「サイボーグ宣言」三四頁）と主張している。また、この混合体つまりサイボーグはモダニズムの悪夢による産物で、「国家社会主義をはじめ軍国制度や家父長制資本主義の私生児」（ハラウェイ「サイボーグ宣言」三七

頁)であると見なしている。

ハラウェイの議論そのものは二十世紀後半に焦点が当たっているが、サイボーグが「国家社会主義をはじめ軍国制度や家父長制資本主義の私生児」であるとすれば、以下のバラの発言を媒介として作品が提示する性転換手術の捉え方は、その起源を示唆していると言えるだろう。

それは妾たち圧迫せられた人間の唯一の逃避の道なんだわ。いや、この政治に対する反逆なんだわ。——十八時のあの魂を膠付けにするような音楽浴、禁煙禁酒、妾たちに如何なる自由が残されてあるんだろう。妾たちは医学の進歩によって永遠の生命と若さを保証されている。死ぬのは刑罰による死か特に巧妙なる場合の自殺だけだ。妾たちは子供を生まなくてもいい、政府からの特に命令がある場合の外は…
…一人が死刑になれば、政府によって選ばれたる一人の女性が手術による人工受胎法によって一人の嬰兒を懐妊し、そして分娩するため国立生殖病院に入れられ、そして一人の人間を補充すればいいんだ。(中略)わがミルキ国は、人間の有りとあらゆる自由を奪って、只一つ新しく性慾の独立と自由とだけを妾たちに与えた。(中略)彼「ボール」は性慾を更にスポーツ化し、人間を新しき自由の世界に解放するために、性の束縛から逃れることを考えたんだ。(二〇九頁)

バラが描写しているのは、ハラウェイがサイボーグの(親)として示している全体的な生—権力に基づいた制度である。健康・死亡・生命などのあらゆる側面は当然のことながら、生殖までが徹底的な政府の統制下にある。小谷真理の表現を借用するなら、ミルキ国の生—政治学は「自己複製能力を獲得した『生命』としての『再生産』なのか、工業的機械作成としての『再生産』なのか決定できない」(『エイリアン』四九頁)状態にあるということではないだろうか。

サイボーグが出現するのはこの状況からである。ポールが自分の体に施術し始める瞬間に、それまで抑圧と管理の道具であった恐るべき科学技術は、そこからの解放をもたらす画期的方法として肯定的に定義しなおされる。バラが人間の「新しき自由」と捉えているのは、(へ)生来の肉体の統一性を放棄し科学技術によるその改変を受け入れることである。こうした性転換の捉え方は、悪用された科学技術を全否定するのではなく受容するための一つの方法論であり、ポールは既に機械化されている自らの身体をさらに分裂させ、変化させ、自らをサイボーグの象徴へと導いてゆくのである。ハラウェイが断りを入れるように「普遍の統一理論」(「サイボーグ宣言」一一五頁)へと墜落する危険性があるとはいえども、「十八時の音楽浴」に描かれているのはサイボーグという象徴によつて具現化される科学技術の肯定的な可能性である。それは性別・階級・人種などの境界をサイボーグを媒介として無効化するユートピア的な衝動である。海野の描き出した物語においては、「不思議なほど活力を欠く」(ハラウェイ「サイボーグ宣言」三二九〜四〇頁)ことになっていた人間が、このような肯定的な可能性によつて自らの身体の活力を取り戻す。ミルキ国の住民はサイボーグになり、「脱性差時代の世界の産物」(ハラウェイ「サイボーグ宣言」三五頁)となるのである。

ポスト・ジェンダー・ワールド

おわりに

「十八時の音楽浴」における制御された音楽は、「迫害」——洗脳用の「国歌第39番」——と「恩恵」——最後の場面でコクが流す「人間性讃美の曲」——、つまり科学技術の捉え方の表裏を浮き彫りにしている。作品と同時代の日本において音楽は、海野が描くのと近い方法で実際に政治利用されていた。将来の予言でありながら、時局の鏡でもあるという点が本作品を特徴づけている。音楽取調掛が掲げていた理想が音楽浴が發揮する

効果と基本的には同じものを想定していただけてはならず、両者の背景には同じ機械主義的な思想が潜んでいる。またこの作品は身体の機械化の主題によつて、日本だけでなく機械文明の結果として世界中に現れていた身体解釈への再考察を促す可能性を秘めていたとも言えるであろう。さらに、性転換手術という主題を扱うことによつて、ハラウェイの「サイボーグ」をめぐるポストモダニティに関する一つの結論を提示することにも成功している。作中で手術を受けた人間はそれによつてモダニズム的な科学への恐怖を乗り越えるのであり、サイボーグは機械と人間の総合体／ハイブリッドの象徴である。ハラウェイの「サイボーグ・フェミニズム」から再び読解すれば、本作の現代的意義が浮かび上がってくる。

注

- (1) 一九七九年の『Metamorphoses of Science Fiction』においてダルコ・スーヴィンは「SFを認識異化(cognitive estrangement)の文学として理解すべき」と出張し、その「異様な新しさ」を〈新事像〉(novum)と名付けている。スーヴィンの定義は今でもSF研究において頻繁に論じられているが、特に海野作品のような初期の「古典SF」作品に適用されやすい。『SFの変容』三八頁。
- (2) 「振動魔」(『新青年』一九三一年十一月)は表題のとおり振動を主題とした作品で、科学者が振動で人を殺したり、流産を起こさせたりするという内容である。
- (3) 大正琴以前には機械装置を伴った和楽器は存在しなかった。吉川英史は大正琴の構造を「幕末の頃からあった二弦琴にピアノやオルガンの鍵盤装置を応用したもので、タイプライターのキイに似たものに音名を書き、これを左手で押し、右手に持ったピック(義甲)で、弦を弾くのである」と解説する。『日本音楽の歴史』四二三頁。吉川によると、同時代に出現した他の楽器として十七弦、ゼロ三味線と大三味線、玲琴、隆笛、多孔尺八、八十弦、感弦、大胡弓、短琴、オークラウロなどが挙げられる。
- (4) 河西「総力戦下における合唱」五一頁。音楽取調掛は文部省直属の音楽研究教育機関として一八七九年一〇月に発足し、一八九九年四月に東京音楽学校として独立した。一九四九年五月に東京美術学校と統合され、東京芸術大学として新たに発足した。山住「解説」三一九頁。
- (5) 伊沢は音楽を「長短二音階」に大別し、それぞれが人間の精神に対し異なる影響を与えると主張している。長音階の曲は人間に快楽を及ぼし、短音階の曲は悲しみや悲嘆などをもたらすという。その上、音階の効果はそれらが使用される社会の発展度合と関係があるとし、短音

階は「古代のもの」で、長音階の楽曲は「文教最進の国」に多くみられるので、音楽は特定の文化の成熟度合を表す指標となり得る、と述べている。伊沢、山住『洋楽事始』一〇六〜一〇七頁。

(6) ハンナ・アーレントの定義による「全体主義」をここでは使用している。アーレント『全体主義』三三二頁。

(7) フーコーは「生—政治学」を「生とそのメカニズムをあらゆるさまざまな計算の領域に登場させ、(知である権力)を人間の生の変形の担い手に仕立てる

もの」と説明する。生に対する権力には二つの極がある。一つ目は身体を機械として捉え、体力と効果性を強化し身体に規律をもたらす

「人間の身体アナトモ・ポリチックの解剖—政治学」である。二つ目は生殖を管理する「人口の生—政治学」である。フーコー『性の歴史』二八〇頁、一七六〜一七

七頁。

(8) 人体の機械化の象徴的なイメージは未来派のフィリポ・トマゾ・マリネッティ『L'uomo moltiplicato e il regno della macchina』(一九一〇年)や

画家のカルロ・カツラ、ジャコモ・バッラなどの作品に表現されていた。

(9) 1:59:08-2:02:40, Chaplin, 1940.

(10) 十九世紀から二十世紀にかけて広まったメカノモルフィズムについては、アメリカの経済・社会学者ソーステイン・ヴェブレンが『企業の理論』(一九

一五年)において明快に説明している。「機械過程は、現代の生活のすみずみでゆきわたり、一つの機構的な意味で、それを支配している。機

械過程の支配は、正確な機械的計測や調整の励行とか、生活上のあらゆる事物、目的や行動、必要物、諸便宜、娯楽などを、すべて標準単

位に還元することのなかにみられる。(中略)ここで、直接に興味がある点は、機械過程の文化的成長にたいするいつそうすんだ関係——

このような標準化や機械的等量化にむかっつの運動が、人間的素材にたいしてあたえる規律の上の効果——である」。ヴェブレン『企業の理

論』二四三頁。

(11)これはチャップリンが演説において「machine men with machine minds and machine hearts」(2:01:14-2:01:19)と描写しているような、感情を失った人間のことである。

(12)史上初の性転換手術が行われたのが一九三〇年であったことも、作品の背景として考慮に入れるべきである。手術を受けたのはデンマークの画家リリー・エルベであった。

第二章 デジタルの時代——高野史緒『ムジカ・マキーナ』におけるサンプリングとテクノ

一九九三年から九四年の間に執筆され¹、第六回日本ファンタジーノベル大賞（読売新聞社・三井不動産販売株式会社主催）の最終候補作品となった高野史緒の『ムジカ・マキーナ』は、一九九五年に出版された²。一九世紀後半のヨーロッパを舞台としており、大観すると歴史改変SFとして認知可能であるが、巽孝之によると本作は「音楽SF」と名付けられる新しいジャンルの端緒となった（『プログレッシブ』一一五頁）。高野作品には音楽が頻繁に表れる。『カント・アンジェリコ』（一九九六年）では十八世紀を舞台に、現代のインターネットを想起させる電話通信網と、それに対するハッキングがカストラート文化と混ざりながら展開する。『ヴァスラフ』（一九九八年）ではサイバースペース技術が発展したロシア帝国が舞台となり、古典バレエに焦点が当たる。高野によると、『ムジカ・マキーナ』は自身が修士論文を書いていた時期に九〇年代の英国テクノを聴いた音楽体験が着想元であるという³。

この作品では主にウィーンとロンドンが舞台となっており、普仏戦争を時代背景に持つ。史実に基づいた設定に加え、他の高野作品にも描かれる架空の国ボーヴァル⁴と、音楽の録音再生・編集技術という二つの特徴的要素が挿入される。特に後者は現実世界に照らすと二十世紀後半の技術水準に達している。これらの中で十九世紀にナイトクラブ文化が流行したという仮想的設定が出来上がり、現実世界では一九八〇年代に流行したテクノ⁵と十九世紀のクラシック音楽とが同時代の文化現象として融合し、混濁されている。

話の筋は、『魔笛』と呼ばれる麻葉を取り巻く二人の重要人物の動きに沿って展開する。一人目のベルシユタイン公爵は、『魔笛』を生産しヨーロッパ

中へ配布している人物を追う。もう一人は、ウィーンで活躍する指揮者のフランツ・マイヤーである。「理想の音楽」を探究するフランツは、セントルークスというイギリス貴族の誘いで、彼らがウィーンに所有し人気を博しているプレジャー・ドームというナイトクラブで働くことになる。DJとなったフランツはセントルークスと共にロンドンに移住し、そこで彼らのサウンド・システム―「ムジカ・マキナー」―の秘密を見つけ出す。

二〇〇一年十二月に『SFマガジン』は音楽とSFの特集を組んだ。高野は、そこに寄稿した「リミックスの夢、あるいは夢のリミックス」で『ムジカ・マキナー』の着想元となったテクノとクラシックの共通点について語っている。簡潔に要約するならば、それは特定の楽曲の「唯一最高のバージョン」の追求、あるいは「理想の音楽」の追求である。ここで高野は作曲家アントン・ブルクナー（一八二四～一八九六）を例に挙げる。「唯一最高のバージョン」を得るために、原版を捨て生涯自分が書いた交響曲を書き直し続けたブルクナーの仕事を、高野は「唯一の理想への夢の結果として、結果としては音楽のオリジナル性を崩壊させたテクノと同じく、幾多の別バージョンと無数の演奏が録音という形で存在することとなったのだ」と説明している（高野「リミックスの夢」三四頁）。また同稿では、主人公フランツ・マイヤーの原型は指揮者のフランツ・ウエルザー＝メスト（一九六〇～）、悪役セントルークスの原型はプロデューサーのトレヴァー・ホーン（一九四九～）であったことを明かしている（高野「リミックスの夢」三四頁）。

二十世紀の音楽史は録音関連技術の登場、あるいは進化と密接に結びついていた。マーク・カツツは「録音は音楽の実践に影響を与えるだけではなく、どのように音楽について考えるのかを規定する。音楽とは何なのか、何になり得るか、何であるべきか」（Katz, 2010: 55）と述べ、音楽と技術の問題を理論化する。カツツは、録音技術によって音楽文化全般にもたらされた七つの要素―「実体性」、「移植性」、「（不）可視性」、「反復性」、「時間性」、「受容性」、「操作性」―を炙り出した（Katz, 2010: 47）うえで、「聴解において、演奏において、あるいは作曲において、録音技術の結果として現れた音楽界におけるあらゆる変化」を「蓄音機効果（The Phonograph Effect）」と呼び、その影響の重大性を指摘している（Katz, 2010: 2）。

一九六〇年代以降、録音技術から派生して音声の事後編集が可能になったことで、音楽録音は必ずしも（演奏の結果の反映ではなく）録音音源は実際に行われた演奏の忠実な（記録）に留まらなくなり、現実の時空間には存在しなかった演奏から、過去の音源の断片をコロージュ的に切り貼りした音楽までもが制作できるようになった⁶。さらに、DJ用ターンテーブルやサンプラーといった機材が録音音源の自在な——時に加工を伴う——再生を可能にしたことで、「個々のレコードの曲はDJのパフォーマンスを構成する部品」となり、「音楽的な意味と物質的な意味の両方で、DJはレコードの音を『素材』として扱う」状況が生み出されたのである（谷口「レコードを操るDJ」一三八〜一三九頁）。したがってテクノは録音関連技術による「操作性」の最も顕著な成果の一つであり、サンプリングとリミックスといった代表的手法はその応用であると言えるだろう⁷。サンプリングは「音楽の引用」と呼ぶこともできるが、それはクラシックですで行われていた別作品からの楽節の「引用」とは原理的に異なり、「特定の音的現象（sound event）の音色や時間などのあらゆる細部を再現」し、引用元の特定の「音」が引用先にも確認可能なまま残る「演奏の引用」である（Katz, 2010: 149-150）。リミックスとは、既に編集（ミックス）され、一度完成された音源を再編集（リミックス）することで別のバージョンを作る手法を指す。『ムジカ・マキーナ』に最重要素材を提供しているテクノは、技術的恩恵を土台として、まさに「蓄音機効果」の象徴的な産物として登場した音楽なのである。

また再生機器だけでなく、電子楽器の研究開発がこの音楽様式に与えた影響の重大さも無視すべきではない。現代では（楽器）のひとつとして市民権を得て久しいシンセサイザーという音響発生装置⁸、ならびにリズムマシン、サンプラー、シーケンサーといった電氣的に楽音を生成・発音する装置⁹が奏でる特定の音色が、このジャンルの（非人間的な）音世界の構築に貢献している¹⁰。このような音響・電子楽器の技術発達は、一九四〇年代の〈サイバネティクス〉という学際的分野の誕生とも親和性が高い。一九四三年から一九五四年までの期間、「サイバネティクスについてのメイシー学会」

と称されたジョサイア・メイシー・ジュニア財団（一九三〇年設立）後援による学会が開かれた。ここではノーバート・ウィーナー、ジョン・フォン・ノイマン、クロード・シャノンなど、様々な分野の学者が「動物、人間と機械、いずれにも応用可能な通信及び制御理論」(Hayles, 1999: 7)の構築を目指して集まった。この理論は特に一九五〇年以降の実験音楽に影響を与え、テクノはこの実験音楽が発展させた編集技術の進化の延長線上に生まれている¹²。一九五〇年代以降、サイバネティクスは「科学者、起業家、学者、芸術家、SF作家を魅了」し、「サイバネティクス神話」(リッド「サイバネティクス全史」四〇〇頁)が「当初の目的や用途を」(リッド「サイバネティクス全史」四〇〇頁)超える広がりを見せた。音声編集技術、テクノとサイバネティクスの発展はサイバネティクスの直接的な影響下にあったのである。

多文化的要素が混ざった『ムジカ・マキーナ』は、いわば「文化事象のリミックス」と言えるだろう¹²。こう述べるとスチームパンク¹³と重なるのではないかという印象を与えるが、『ムジカ・マキーナ』は「存在しなかった過去への懐古と憂鬱」を表してはならず、「蒸気機関」というモチーフが中央に据えられているわけでもない(Prieto, 2016: 96)。また、作中に見られるサイバネティクスからの影響、特に「薬による精神と身体の変化」、そして「パンク的な幻滅、多くの場合——幻想が連続に剝される——多数の幻滅」(Nicholls, 2015)は、サイバーパンクを想起させる題材であろう。ところが、サイバーパンクの表号である未来的な設定はこの作品には無く——なおかつスチームパンクのような過去のな未来でもない——、『ムジカ・マキーナ』は「未来的な過去」を提供する。そうすることによって、「デジタル工程及び可能性が、異化されたハイパー・ヴィクトリアン美学を通じて視覚化」(Esser, 2019: 153)され、スチームパンクの美学自体が「ハラウェイのサイボーグ」(Esser, 2019: 153)——つまり機械と人間のハイブリッド——となつて再提示されるのである。サイバネティクスの発展と共に、人間の概念は肉体から乖離した。一九五〇年代のノーバート・ウィーナーはすでに、「電話で旅行する空想は(中略)本質的に不合理なことではない」(ウィーナー『人間機械論』一〇七頁)と主張していた。そしてキャサリン・ヘイルズが述べたように「情報が

（身体）を失う時、人間とコンピュータを同一視するのは特に容易となる。「なぜならば、「思考する脳が例示されている物質は、その本質にとって付随的に見える」(Hayles, 1999: 2)からである。「マトリックスと呼ばれる共感覚幻想の中に、肉体を離脱した意識」(ギブスン『ニューロマンサー』一六頁)が現れ、それがポストヒューマンの象徴となった。しかし、今度は逆に情報技術を身体の領域に取り戻すことによって、機械が身体心像に与える影響の特徴が明らかに見えてくるのである。

一、サイバーフレン電 脳——コンピュータとしての脳

『ムジカ・マキーナ』が描き出すのは、前章で検討した「機械としての人体」の概念と、次章における「人工知能の可能性」との間に立つ、避けては通れない「コンピュータとしての頭脳」の段階である。第一次産業革命とともに「エンジンと生産用マシンが人間の筋肉の代わりをした」(リッド『サイバネティクス』一九頁)状態が「十八時の音楽浴」に映し出されていたことは、前章で述べたとおりである。『ムジカ・マキーナ』に現出するのは、そこから一歩進んで第二次産業革命の結果として「制御機構が人間の脳の代わりをする」(リッド『サイバネティクス』一九頁)状態である。メカニクス

一九四八年、サイバネティクスの先駆者として認知されるノーバート・ウィーナーが『サイバネティクス—動物と機械における制御と通信』を出版した。ウィーナーはサイバネティクスによって「自動機械と人間の神経系の作動の類似している要素を明らかにすること、そして機械と生物体のコミュニケーションを適用する理論を発展させる」ことを試みる」(Wiener, 1968: 378)と宣言する。人間と動物の神経系は「計算機としての働きのびきる系

として知られて」おり、「理論的にはちょうど継電器と同じ動作をする要素」、つまり「ニューロン、または神経細胞とよばれるもの」を備えている(ウィーナー『サイバネティクス』三二二頁)。したがって、「電流の影響下では」「ほとんど完全に「悉無律」に従う」(ウィーナー『サイバネティクス』三二二頁)神経細胞の活動は、コンピュータの二進法と同等とみなすこともできるという¹⁴。

ニューロンの神経興奮の発火は、起るか、まったく起らないかという悉無律に従う性格(all-or-none character)をもつが、これはちょうど二進法で0か1かの数字の一つを、二者択一的に1回えらぶのと同じことである。そして計算機には二進法をもとにするのが一番よいという。とは、われわれが前から考えていたことであった。またシナプスは、他の特定のニューロンからの出力のある組合せが、次のニューロンの神経興奮を発火させるにかなった刺激であるかどうかを決定する機構にはかならない。計算機の機構でも、ちょうどそれに対応するものがなくてはならない。動物における記憶の本質とその多様性を説明する問題は、計算機械の中に記憶装置を人工的につくる問題に対応するものとなる。(ウィーナー『サイバネティクス』五〇〜五一頁)

同書でウィーナーが示す「自動機械(automata)」研究の諸段階は、「原動力の変化」に対応した「身体の歴史」を表している(Tomas, 1995: 23)。これらは具体的に四つの段階に分けられている。一つ目は「ゴレームの神話的時代」(Tomas, 1995: 23)である。ゴレームは「口にすべからざる神の御名を呪いながら土人形に生命をふきこんでつくったという」「魔術の時代」の自動機械で、これに対応する身体は「可鍛性のある、魔法的な、泥人形」(ウィーナー『サイバネティクス』九五頁)として捉えられた。二つ目は「時計の時代」(Tomas, 1995: 23)である。十七世紀と十八世紀に自動機械は「爪先でぎこちなく回転する人形を上部につけたと時計じかけの音楽箱」(ウィーナー『サイバネティクス』九五頁)となり、人間の身体も時計仕掛けとして解釈されるようになる。三番目は、十九世紀にあたる「蒸気の時代」(Tomas, 1995: 23)である。人間の身体は「名誉ある熱機関」として捉えられ、自動

機械は「人間の筋肉内のグリコーゲンのかわりに燃料を燃やして作動する」(ウィーナー『サイバネティクス』九五頁)こととなった。これは前章で検討した人体の機械化論である。ウィーナーが最後に示す時代は現代、つまり「伝達と管理の時代」(Tomas, 1995: 23)である。現代の「光電池でドアを開き、あるいはレーダーの電波ビームがとらえた敵機の位置に大砲を向け、あるいは微分方程式の解を計算する」(ウィーナー『サイバネティクス』九五頁)自動機械と共に、身体は「電子機構」(Tomas, 1995: 23)として捉えられる段階に至る。

「思考するマシンが単純化された脳なら、ほとんど当然に逆の問いもでてくる。実際の脳は複雑なマシンにすぎないのではないか」(リッド『サイバネティクス』一八九頁)という思考から出発するサイバネティクスの観点からは、身体はエネルギーの保存と移動を基本的な役割とする設計された身体というよりもむしろ、時空間における記号の正確な再生と交換を基盤とした通信ネットワーク」(Featherstone and Burrows, 1995: 2)として認識される。『ムジカ・マキーナ』では、人間の脳とその制御機構が文字通りに描き出されている。「破壊神」という章で明かされるセントルークスのサウンド・システムの正体は、人間の脳で作られた「バイオ・コンピュータ」であった。ケーブルを通じて人間の頭脳は直接にシステムに繋がれており、「常に限界まで《魔笛》が与えられ」「頭の中は音楽で一杯、他のことは何も考えない」(三〇三頁)状態、つまりサウンド・システムの「記憶」^{メモリー}となっている。DJ達は彼らの「音楽の記憶」を電気信号として抽出し、それらの素材を「リミックスしたりサンプリングしたり、そうやって作った別ヴァージョンをまた記憶にしてやったり」(二〇三頁)する。ここで再びウィーナーの計算機についての説明を参照すると、作中でダニエルがムジカ・マキーナの機構の一部を解説した次のような発言との類似点が明らかとなる。

複雑な動作というものは、外界への一つの効果(アウトプットと呼ばれる)をうるために挿入されるデータ(インプットと呼ばれる)が、多数の組合せを含んでいるような動作である。そのデータは、その瞬間に挿入されるデータと、記憶と呼ばれる貯えられた過去のデータからとり

出される記録との両方の組合せである。後者はその機械の中の記録されている。インプットのデータをアウトプットのデータに変換する機械でこれまでに作られたもつとも複雑なものは高速電気計算機であり、それについては、後にもっと詳しく説明する。(ウィーナー『人間機械論』一八頁)

単に機械に接続されている段階を超えて、人間は機械の一部分となっている。また、ムジカ・マキーナは繋がられている人々とDJ達の間だけに成立しているのではなく、後に言及する重要登場人物のマリアもまたその一部を構成している。「頭脳が一種のマシンに過ぎないなら、人間はそれを理解し、制御し、調整し、修理し、改良できることになる」(リッド『サイバネティクス』一九〇頁)という論理は、「分子生物学からサイバネティクスまで、二十世紀初期にアメリカ合衆国で発生した他の諸分野」(Teixeira Pinto, 2015: 24)と同じく「秩序」のアイデアに基づいた行動主義心理学の基礎となる考え方である。行動主義心理学は、「条件反射」の概念を提唱した生理学者のイワン・パブロフの研究成果に基づいている。動物の行動を説明した「刺激」と「反応」という用語は、サイバネティクスにおける「インプット」と「アウトプット」に相当する。同様に「強化」は「フィードバック」に置換可能であり、サイバネティクスと行動主義心理学は共に再帰システムを基礎としている点で並行しているのである(Teixeira Pinto, 2015: 26-27)。

人間の頭脳をサイバネティクスに基づいて解釈した場合、コンピューターと同様に、その内部にプログラムを組み入れることが可能という前提が生まれる。このよう頭脳論はマリアという登場人物に体现されている。フランツをムジカ・マキーナに接続させたいセントルークスは、マリアを誘拐してシステムに接続した後、フランツにも同じ処置を受けろと迫る。そうすれば、憧れのダニエルのクラブ『シャンバラ』と同じDJ演奏の手法、そしてマリアとの「究極の結合」(二〇四頁)が得られると言ってフランツを説得しようとする。ところが、マリアの脳にはサウンド・システムの創造者サンクレールに「破壊プログラム」(二一〇頁)が入力されており、ムジカ・マキーナに接続された瞬間にそのプログラムが起動してしまう。「頭に何本ものケーブルをつないだ

まま、玉座から毅然と立ち上がった「マリアは、そこにいる人間と機械の破壊を宣言する。(ドウルガ)となったマリアは、人間性を失ったように「無表情」で、ソフトウェアのコマンドのように、「目標生体機能停止確認。音響定位解除。生体機能破壊超低周波解除」(三二二頁)、「私はドウルガ。破壊プログラムです。第一段階は完了いたしました。第二段階発動。時限設定開始。一分後に全面爆破」(三二二頁)という音声を再生し始める。情報記憶媒体の役割を果たす人間の身体が「ヘッドウェア」であるならば、マリアは指令を媒介する「人間ソフトウェア」として利用されているのである。

二、テクノ文化のサイボーグ

サイバネティクスとテクノ文化を貫いているユートピア志向は、麻薬によって人体の境界を超えることと結びついていた。特に「チルアウト」や「Intelligent Techno」と呼ばれる派生ジャンルの登場以前の九〇年代のテクノは、次の二つの文化的要素と深く関わりがあった。一つはナイトクラブとレイヴという、その音楽を楽しむための特定な会場環境である。もう一つは、「エクスタシー」(MDMA)という麻薬の消費である。

サイバネティクス神話の文脈においては、これらの諸要素——麻薬、ナイトクラブとテクノ音楽——は、「自然とのスピリチュアルな一体化を達成する方法」、あるいは「ネットワーク化されたコンピューターを、(中略)解放と自己発見の道具として」(リッド『サイバネティクス全史』四〇〇頁)利用する方法として解釈された。つまり麻薬と機械的なテクノ音楽の体験は、他の人間や動物、そして機械と自己とを区別している境界を無効化する効果があると主張されていたのである。たとえば一九六〇年九月の『Astronautics』に発表されたネイザン・S・クラインとマンフレッド・クラインズの

「Cyborgs and Space」では、薬物の使用は人体の制御方法の一つであり、人間のサイボーグ化過程であると示されている¹⁵。

テクノという音楽は、聴かれる環境が非常に重要である。音楽評論家のサイモン・レイノルズは「この音楽を適当な環境で経験するのは天啓のようだった」と述べている。この場合の音楽は、孤立した現象としてではなく、より大きな文化的組織の構成要素の一つとして経験される。ナイトクラブという環境で「過激な匿名性」によって特別な自由性を得た音楽は、「麻薬の相乗的な相方」となる(Reynolds, 1999: 4)。レイノルズは、一九九一年にプロデューサーで経験したテクノについて語り、その時のDJの演奏を「カルミナ・ブラーナがキュビストになったような爆発的なハードコア・テクノによって、シュトルム・ウント・ドラングを打ち出していた」と形容している。彼はまた、このナイトクラブでの経験はまるで「現代のバツカス祭」であったと振り返っている(Reynolds, 1999: 5)。

『ムジカ・マキーナ』では、これに似た環境が克明に再現されている。テクノ文化の特徴が最も端的に言語化されるのは、ナイトクラブ「プレジャー・ドーム」が初めて紹介される次の場面である。

《プレジャー・ドーム》は並のダンスでは満足できなくなった通人や、情熱と体力のあり余った若者たちを魅了しつくした。何という陶醉、何という激しさ、何という熱狂、官能、魅力、そして何という快樂！《プレジャー・ドーム》は、本来はベッドの中でしか許されない快樂をこの広い舞踏場に持ちこみ、次から次へと相手を取り替えることを許されない快樂をこのイルミネーションと踊る人々の熱気の中で、極上のシャンパーニュの栓が無数に抜かれ、裾飾りのレース空中高く蹴り上げられ、想像上の熱帯の花が咲き乱れる。激しい息づかいをもってその濃厚な甘い息吹きを胸いっぱい吸いこめば、この快樂の殿堂はまさにその名にふさわしい別天地となるのだ。舞踏場の正面奥、オーケストラのいる格子

の段には、教皇が現れて祝福を送るにもふさわしいバルコニーが設けられているのだが、毎晩、音楽が始まるその前に、『プレジャー・ドーム』の司祭たる興行師モーリイがそこに現れる。そしてそのまだ少年とも言えるほど若々しいイングランド人は、極めつきの舞踊狂都市から集まった極めつきの舞踏狂たちに向かってこう叫ぶのだった。

——悦びの殿堂にようこそ！(三九頁)

ウエルカム・トゥ・ザ・プレジャー・ドーム

しかし、より本格的にクラブ文化が題材とされるのはフランスがロンドンに移り住んでからである。ウイーンにおいては「プレジャー・ドーム」は稀な現象であつたが、「音楽に機械を使うのはロンドンでは常識」となっている(一四九頁)。ロンドンでは、フランスが活動しているソーホーのナイトクラブ「キサナドウ」だけでなく、彼の友人であり師でもある人物ダニエル・グローヴァのナイトクラブ「シャンバラ」も舞台となっている。「プレジャー・ドーム」に比べると『キサナドウ』のサウンド・システムは桁外れに大規模(一四五頁)で、「電気仕掛けの可動式イルミネーション——ヴィジュアル・ドラッグの装置」と相まって、もはや「神学体系」とまで呼ばれるほどの完成度を誇っている(一四六頁)。

ウエルカム・トゥ・ザ・プレジャー・ドーム

ナイトクラブは音楽の快楽を最大化するために設計された環境である。モーリイの叫び——悦びの殿堂にようこそ！——は、レイノルズが語るテクノロジーと見事に合致している。先述のとおり、八〇〇九〇年代のテクノ環境における快楽が麻薬「エクスタシー」の使用と関連していたのと同様に、『ムジカ・マキーナ』における十九世紀ロンドンのクラブ・シーンの快楽は、麻薬「魔笛」によって増強されている。

実社会で「エクスタシー」と称される麻薬MDMAは、二十世紀初期にドイツのメルク(Merk)社によって開発されていた(Reynolds, 1999: 81)。一九六〇年代にアレクサンダー・シユルギンによって再発見され、テクノの発展と同時に英国ではナイトクラブやレイヴでの消費が常態化した。レイノルズが

示すとおり、この麻薬の使用はテクノ体験の重要な一部分として語られる。「エクスタシー」はセロトニンの過剰放出を促し、多幸福感と過剰な共感をもたらす。この麻薬の影響下においてはあらゆる音楽の魅力が増大して感じられるが、踊りながら聴かれるテクノの場合は特にこの効果が顕著に現れるとされている。

音楽の内側で踊っているように感じる。音楽は流動的の媒体になり、その中に沈むことができる。身体的と心理的な合成を溶かす効果によって、エクスタシーは「流動性の麻薬」として讃えられてきた。これによって踊り手はもつと流動性を得て、グルーブに「閉じ込め」られる。また、レヴ音楽の催眠的なビートと連続したループは、エクスタシーのもう一つの効果と相互に作用する——最近の研究が示すとおり、エクスタシーは反復的な行動を奨励する脳内の1b受容体を刺激するのだ。(Reynolds, 1999: 84)

作中に登場する麻薬「魔笛」は、ベルンシュタイン公爵の要請により傷痕軍人用の鎮痛剤として開発されたという設定である。音楽の感受性を極度に高める副作用から、イスラム教の天使の名前を取って「イズラフエル」と名付けられた。重大な中毒性があり、持続的な使用者に精神的・身体的後遺症が現れるため、公爵は同薬の製造中止を命じる。しかし、製薬会社によって娯楽用の麻薬としてヨーロッパ中に広められ、「魔笛」の通称で音楽の愛好者や音楽家の間で流行しはじめる。魔笛は「異常なまでの幸福感、陶酔の感覚、痛みや不安感は消え去り、専門の用語を用いるなら（意識水準の低下）」をもたらす。その「最大の特徴は、その持続的な至福の感覚と、ことのほか聴覚からの刺激を快感に変える作用」である（二六頁）。「強壮効果や視覚的幻覚作用」はあまりないが、音楽だけに「絶大な効果」を発揮するため、使用者は特に音楽家と音楽愛好家に偏っている（二六頁）。

魔笛の設定もやはり、次のようなレイノルズの「エクスタシー」についての語りに類似している。

ある意味で、エクスタシーは全身の表面を「耳」——特定の周波数に反応する究極に敏感な膜——に変換する。だからこそ、もつとも機能主義的で麻薬によって規定されたレイヴ音楽は、麻薬の影響下でのみ——非知的で肉体的な意味で——「理解」され得るもので、それらの曲の身体感覚を取り巻く浸透力は、それを表現できるクラブの大きなサウンドシステムを使う時しか「聴く」ことができない、とされている。

(Reynolds, 1999: 85)

作中で知らずのうちにワインに混じって「魔笛」を飲まされるフランツは、「シャンバラ」で流れるダニエルの音楽に身体が反応し始める。この場面では、紙面を最大限に使って麻薬の効果を視覚・字義の両面から提示する表現技法が試みられている。二二九頁から文章の自然な連続性が次第に崩され、フランツの思考の混乱が表現される。それと同時に文字の大小や方向を変えることで、彼の不安定な足取りと、視覚に対する麻薬の錯乱効果が（文字化）される。「金属製のパーカッション。細かい弦の振動に遊牧民の旋律。何十、何百ものマルチ・トラックの重なり」、そして「旋回し、振動し、歪み、調整を滅却し、音階を破壊し、永遠の律動と化し、肉体を貫いて精神へと抜けていく」という音の描写は、聴覚に対する効果を言語化している。「前後から左右に、そして上下」という部分は、クラブの音響装置が作り出す立体的でステレオフォニックな音場を示す。さらに「過去から未来へ」という部分は、録音音源の時間軸を解体するリミックスの概念を想起させる。二二〇頁の「サイバー段階への誘いをかける」という一文もまた、あらゆる要素の総合であるリミックス、あるいはテクノ自体の構造的な本質を指摘していると言えるだろう。二二〇頁と二二二頁に入ると、頁の区切りが判別不能な紙面となり、フランツの五感の混乱が極限状態に達する様子が視覚的に表現されている。ここからは文章の構成要素が散乱し、言葉が少なくなっていく。大きく取られた余白は、フランツが説明している「溶解」の過程を想起させる。非言語的に示される「溶解」の様子は、辛うじて判読可能な「他人／自己音楽／視覚聴覚／思考あらゆる方向の区別の無化」という文字情報によって補強される。語順の分かりにくさによって、読

み手はフランスの思考の混乱状態を疑似体験することになる。

複数ある「エクスタシー」と「魔笛」の類似点のなかでも、「個人性の溶解」という一面は最も象徴的である。再びレイノルズを参照すると、彼はMDM Aの効果について次のように述べている。

レイヴの環境において、エクスタシーはパーティを発火させる楽しみの燃料であると同時に、人格溶解による共同体形成の媒介の役割を果たす。このように様々にあるMDM Aの使用目的に共通しているのは、「エクスタシー」のギリシア語の語源である「エクスタシス」、つまり字義通りに言うところの「自己の外に立つ」という効果である。MDM Aは自分を自己から追い出し、零細で孤独な「自己」よりも大きな何物か——恋愛関係のカップル、踊っている群衆、そして宇宙といった「超個人」——と至福に一体化させる。MDM Aは「我ら（一人称複数の）」麻薬なのだ。

(Reynolds, 1999: 81)

この人格の溶解は、人々がMDM Aに神秘性を見出す所以でもある。これはマーク・カツが指摘した録音物の「(不)可視性」とも関連している。カツによると、録音物には「音が身体から離れること」によって、音楽が人間からではなく天から来ている感覚を高める(Katz, 2005: 27)という効果があるという。テクノ文化の中でも実際に「シャーマン(祈禱師)としてのDJ」や「宗教としての」テクノをめぐるディスクールが存在していた。例えばフレイザー・クラークはシャーマンとしてのDJの好例である。クラークは「アシッド・ハウスを自らのヒッピー的理想主義が技術的に更新された結果の反映として認知」(Collins and Godfrey, 1998: 190)し、ナイトクラブとエクスタシーの下で生まれた新しいヒッピー集団を「Zippie」と名付けた。また、一九九二年に発表した『Shamanarchy in the UK』というコンピレーション・アルバムの表紙上で彼は、「ハウス・シーンは古代部族のシャーマンが行っていた麻薬と

踊りの式の現代化」であるという説明とともに、自身の環境主義的な思想を表明していた(Godfrey, 1998: 191)。

『ムジカ・マキーナ』において「シャーマンとしてのDJ」を表象している登場人物は、ダニエル・グローヴァである。ある意味でフランスの師匠でもあるダニエルは、初めて登場する場面から音楽の宗教性を説いている。彼に言わせれば、音楽は「他の全ての宗教と呼ばれるものを内包」しており、「真に宗教」そのものである(一五七頁)。したがって、演奏行為は「礼拝」であり¹⁶、彼は自らを「司教」、「教皇」、「神託」^{オラクル}、そして「シャーマン」(一五七頁)と認識している。現実のシャーマンのDJと同様、ダニエルは欧米文化の悪しき特徴であるとして理性主義を否定し、神秘的で価値あるものとしてアジアとアフリカの文化を称賛する¹⁷。こうした音楽の体験は「分析して比較／評論すべきもの」ではなく、純粹に身体的な経験として捉えられている。ナイトクラブと麻薬を通じて「視覚と聴覚から入るすべての刺激を統合して、単に足し合わせた以上の新たな感覚を生み出」(一七二頁)し、ダニエルは「意識のシフト」、そして「超感覚的に飛躍／跳躍」(一七一頁)するという効果を追い求めている。これらを得るためには「音楽、閃光、舞踏、香、舞台装置、テクノロジー、そして薬物」(一七二頁)を使つて、自らの意識の境界を越えなければならない。

ダニエルの言葉には環境主義的な主張こそ含まれないが、テクノと科学技術をペイガニズムと関連づけているという点で、先述のクラークの思想との共通点が見出せるだろう。六〇年代の実際のヒッピーと同じく西洋的理性主義を否定し、原始的で感覚的な「理解」を弁護する。ダニエルの「それは考えて論ずべきものではない。分析して比較／評論すべきものではない」という主張は、レイノルズの「この音楽を適当な環境で経験するのは天啓のようだった」という説明にも似て、「頭で分かる」のではなく「体で分かる」、つまり「理解」より「身体経験」を重視するという思想に他ならない。作品の最後の場面でダニエルは、「ムジカ・マキーナ」の本体はケーブルで繋がれている人間であり、自らの脳もその生物学的な機械の一部品となつて演奏していることを認知する。この時まさに、彼は「技術的に更新された」シャーマンとしてその存在が再定義されるのである。

三、「サイボーグ音楽」¹⁸

電腦シャーマンとして立ち現れるダニエルは「サイボーグ音楽」の象徴である。サイボーグとは、「主体と身体、そして〈外界〉の境界」(Featherstone and Burrows, 1995: 3)、「つまり」生物、技術、自然、人工、そして人間」(Featherstone and Burrows, 1995: 3)の区別が解体、再構成された状態を指す。ムジカ・マキーナという音響装置の基礎となる、グロテスクな「準」死体の集まりを通じた機械との統合は、人間性の消失をも意味している。

触れれば切れそうに鋭い光のもとで、そこに並んだ一群の遺体……違う、生体だ！……五十を超える人体は、低い台の上に横たえられ、整然と並べられ、瀕死の病人よりももつとかすかな、全員を合わせても人ひとり分にも満たないかすかな息をしているだけだった。(二九八頁)

太いケーブルの束は途中で何度も分岐し、それは一つ一つの台に続いている。ケーブルの先端が行きつくところは、台に横たえられた生体の頭部だ……。 (二九九頁)

ムジカ・マキーナの構成部品として台に横たえている人々は、生きてはいるが、「衰弱状態」で「腐敗し、萎縮し、乾燥してひび割れ、あるいは膿瘍となって崩れ落ち」というグロテスクな様相を呈する(二九九頁)。

ジェフリー・ガルト・ハルファムが示す通り、グロテスクな事物は、我々の認知的過程において「我々の範疇に簡単に落ち着くほど普通で調子のよいものでもなければ、全く識別できない新奇でもない」ために、「理解が満たされていない」「既知と未知の間」に立っている(Harpham, 2006: 3)。そのため「グロテスク」という概念は、禁忌と同様に「非物(non-thing)」を表す。我々の世界認識においていかなる範疇——人間、動物、機械、生体、死体等々——

—にも当てはまらず理解し難いものは、部分的にしか説明することができない(Harpham, 2006: 4)。つまり、我々はグロテスクな事物を形成する物の一部——耳、翼、パイプ、エンジン——を識別できるが、総括的な把握には至らず「非物」と判断する。換言するならば、グロテスクは「馴染みのものでできているエイリアン」なのである。また、グロテスクというハイブリッドな象徴物を形成する要素は、常に決定的ではない。したがって、個別の要素しか認識できないという認知的な混乱状態もまた、逆説的にグロテスクな印象を呼び起すのである(Harpham, 2006: 6)。

イシュトヴァーン・チチエリローナイによると、H・G・ウエルズからの文学的継承の結果、SFはグロテスクとの関係が深くなった。ウエルズに對置されるのは「崇高」を追求したジュール・ヴェルヌである。グロテスクと崇高、両者ともに、その知覚者は「通常の知覚からの突然な乖離に驚愕させられる」(Cicisery-Ronay, 2002: 71)。しかし、崇高が知覚者自身の側での反応、つまり「包含不可能な偉大なものに対処する際の、意識の回復」(Cicisery-Ronay, 2002: 71)であるのに対し、グロテスクは対象自体の属性である。チチエリローナイは、グロテスクの印象は「間隔(interval)」から生まれるというハルファムの主張を受けており、その間隔をさらに二種類に大別する。一つ目は、対象が持っている時間的——あるいは進化的——な隔たり、すなわち「その事物の過去の形態とこれから成りゆく形態」(Cicisery-Ronay, 2002: 77)との間隔である。二つ目は、グロテスクだと感じてしまう事物と、その事物の存在がもたらす結果を理解できないときの、知覚者の意識上の間隔である(Cicisery-Ronay, 2002: 77-78)。グロテスクなものは「自然にない異質な要素の奇妙な合成」(Cicisery-Ronay, 2002: 71)としてその秩序を脅かすのであり、知覚者自身の「嫌悪／魅了」(Cicisery-Ronay, 2002: 71)がそこに投影される。彼はこのような分析から、SFにおけるグロテスクは「科学によって発見あるいは合成された、境界を侵す真新しい現象に對しての反応」だと指摘するのである(Cicisery-Ronay, 2002: 73)。科学の進歩とともに、特に『ムジカ・マキーナ』で録音再生・編集技術を通じて象徴的に描き出される情報化時代においては、ありとあらゆるものの複製と組み換えが可能になったと同時に、機械と人間の境界線が侵され、識別し

難くなっている。

「破壊神」の場面における腐敗が進んだ人間の体は「有機体の過剰」(Cicisery-Ronay, 2002: 82)を表す。なぜなら、頭脳がコンピューターとの互換物とされてしまった一方で、彼らの身体は機械との同一化を拒んでいるからである。事実上コンピュータとして操作されているとしても、最終的に彼らの身体までは制御されていない。人体と、そこに「越権的に」(Harpham, 2006: 13)挿入されたものとの融合は、身体の消失へと導かれる。防腐剤の壇の描写が示唆しているものは、「有機体をグロテスクへと変換する、肉体の死の認識」(Cicisery-Ronay, 2002: 82)である。ほかのいかなる物よりも雄弁に、死体は「有機体性」を表すのである。しかし、ここに描かれた死体に成りゆく途中の身体、つまり、人間ではなくなっている肉体は「歓喜の名残りではなく、まさしく今、その快樂の真ただ中にいる」(高野『ムジカ』二九九頁)のような表情をしている。実のところ、この場面のグロテスク的な印象は、ケーブルや金属の冠、すなわち人間の機械化を象徴する事物からではなく、死の淵にある人間の身体から生まれている。ある意味で、ダニエルが追い求める「超感覚的飛躍／跳躍」及び「意識の溶解」は、ここで腐りゆく身体に顕現されていると言える。自己と他者の境界、あるいは自己と機械の境界の破綻は、死によって象徴される自己そのものの溶解である。

ムジカ・マキーナの構成部品である腐敗中の身体には、サイボーグのユートピア的な可能性とディストピア的な可能性が共存している。しかし、この場面が描き出すのはグロテスクだけではない。腐りかけた人間と機械のグロテスクなハイブリッドと対照すると、マリアは崇高的なハイブリッドである。ドウルガとしての意識が覚醒する時、「マリアは頭に何本ものケーブルをつないだまま、玉座から毅然と立ち上がった」(三二二頁)だけでなく、額に「銀の宝冠」を煌めかせた音楽の守護聖人となる(三二五頁)。彼女が放つ象徴的意味は、マリアの名が示すもの——聖母——だけに留まらない。ドウルガはヒンドウ教の女神の名前であり、その「神話での最も重要な役割は宇宙のバランスを脅かす悪魔と戦うこと」(Kinsley, 1998: 95)である。「悪

魔と戦う」という意味での破壊神として、マリア／ドウルガはセントルークスのみじか・マキーナを破壊するという使命を負うのである。

おわりに

すでに述べた通り『ムジカ・マキーナ』が描き出しているものは、前章にて検討した身体の機械化論と、次章で論じるサイバネティクスの爆発がもたらす有機体概念のゆらぎの中間的段階、すなわち機械の仕組みが先行する頭脳論である。この段階では脳自体やその機能を、機械の一種とみなして工学的に捉える。音楽を主題としたこの作品では、人間の脳は録音音源を保管、参照するためのデータベースとして利用されている。

音響関連技術が進歩した作品世界では、テクノロジーが人体をその一部として取り込む。麻薬のような、特定の音楽に随伴する文化的要素¹⁹もそのテクノロジーに含まれている。DJたちもまた、たとえ記憶装置となっている瀕死の人々のように機械に繋がられて常に魔笛の音楽の夢を見ていなくとも、独立した音響機器の操作者ではなくそのテクノロジーの一端を担う。フランスのように魔笛の影響で身体が使い果たされたり、あるいはダニエルのように体に機械との接続の傷跡が残ったり、彼らの身体には機械との統合の証が刻まれている。ムジカ・マキーナという機械は、「責任ある人間としての全権利においてでなく、歯車やレバーや連結針として用いられ」（ウィーナー『人間機械論』一九八頁）DJたちも含めた全ての「人間」として原子が織り合されて一つの組織体を「（ウィーナー『人間機械論』一九八頁）なしているのである。したがって、「機械の中の一要素として使われている」（ウィーナー『人間機械論』一九八頁）あらゆる身体は、「やはり機械の一要素」（ウィーナー『人間機械論』一九八頁）に他ならない。

セントルークスのムジカ・マキーナにおける人間と機械の融合状態とは異なり、マリアは安定的なサイボーグの代表者である。すなわちマリアは、ムジカ・マキーナとマリア／ドウルガの創造者であるサンクレールの理想を反映しているのである。第三楽章でその理想は次のように表現される。

ex machina…

音楽。そう。機械より出し^{いで}音楽。機械そのものによって紡ぎ出される音楽。可能なき限り人の手に依らず、限りなく自律的であり、音楽そのもの以外に何の目的も持たない音楽。生まれるがままにまかされ、流れゆくままに流れ、なにもにも阻まれず、なにもにも媚びず、そしてなにもにもうち負かされない音楽。それは真に純粹な、無垢な、そして神聖な、まさに音楽そのものとしての音楽だ。(高野『ムジカ』

三二八頁)

セントルークスとサンクレールのムジカ・マキーナの決定的な違いは、ハイブリダイゼーションが起きているか否かである。前述の通り、セントルークスのそれは、人間と機械の融合の結果としてグロテスクな姿になっている。しかし、サンクレールのムジカ・マキーナは「人の手に依らず」「機械そのものによって紡ぎ出される音楽」を提供する。こうした純粹に機械的な音楽は、人間を取り憑かせる「無垢な、そして神聖な」力を持つ。この音楽は人間の認識力を超えたアイデア的存在となり、ドウルガと同様に恐れられ、他の登場人物に危険を感じさせる。この恐ろしさがあるからこそ崇高的な存在となり得るのである。しかし結局のところは、ハイブリッドなセントルークスの機械、そして純粹に機械的な存在——マリアとムジカ・マキーナ——は共に、破滅へと向かう。すなわち、人間と機械の融合は人間の死を招き、完全に機械的となったものは畏怖の対象となり人間と共存不可能となる。音楽をはじめとして、仮に機械が創造するものが理想に限りなく近いとしても、それは人間の理解を超え、その存在を脅かすのである。

注

- (1) 高野史緒「Yes: Fly from here オリジナルの音源について」『Takano's diary』<http://takanodiary.cocolog-nifty.com/blog/2011/06/yes-fly-from-her.html>
- (2) 一九九五年新潮社、文庫版二〇〇二年、早川書房。
- (3) 高野史緒「リミックスの夢、あるいは夢のリミックス」『SFマガジン』『ヤカワ書房、二〇〇一年二月号、三四頁。高野のブログ「90年代テクノ」』http://takanodiary.cocolog-nifty.com/blog/2007/07/90_bb40.htmlにも同様の記述がある
- (4) ボーヴァルが主となる作品は『架空の王国』であるが、『カント・アンジェリコ』や『ヴァスラフ』においても言及がある。『ムジカ・マキーナ』最終部分の舞台はこのボーヴァル王国にあるサンレイという町である。
- (5) 本章でテクノと称する音楽ジャンルは、一九八〇年代後半のロンドンのナイトクラブ、およびそこで選曲行為を主体としたパフォーマンスを行うDJを伴った文化現象を指す。なお、広義のテクノの起源は一九八〇年代のデトロイトで活躍した三名のDJ（ホアン・アトキンス、デリック・メイ、ケビン・サンダーソン）であるとの合意があり、そこからシカゴ、ニューヨーク、スペインのイビサ島やロンドンなどに波及したと言われている。詳しくは Reynolds, 1999 や Collins and Godfrey, 1998 を参照。
- (6) 一九八〇年代以降、音楽制作現場において録音媒体がアナログの磁気テープからデジタルへと移行したことで利便性が増し、編集の自由度がさらに高まった。谷口「デジタル時代の到来」二二〇頁。
- (7) サンプリング技術そのものは電子ピアノ等楽器開発にも応用されている(谷口「デジタル時代」二二二頁)が、ここではDJや音楽家による作品

制作手段としての語義に限定して用いている。

(8) 本格的な音楽制作に使える最初のシンセサイザーは一九五〇年代中葉に登場し、鍵盤の搭載によって即時的な演奏を可能にしたモーグ・シンセサイザー(一九六七年)の革新によって、一九六〇〜七〇年代の電子音楽制作の現場に大きな影響を与えた。詳細は中川「新しい楽器」二五〇〜二五六頁を参照。

(9) 詳しくは中川「新しい楽器」二五六〜二六〇頁を参照。

(10) 先述のデトロイトのDJの一人ホアン・アトキンスは一九七〇年代のドイツで活動していた電子音楽のバンド、クラフトワークに心酔していたことで知られる。

(11) 一九五〇年代のピエール・シエフェールによる具体音楽作品はサンプリングの先駆例であるとされる。福田「磁気テープ」二五三頁。サイバネティクスと音楽の影響関係についてはDunbar-Hester, 2010を参照。

(12) 本章で焦点を当てるのはテクノをめぐる要素であるが、作中には他にも文化的レファレンスが散見される。モーツァルトやワーグナーのようなクラシック音楽は言うまでもなく、フランシス・ベーコン(一九〇九年〜九二年)による絵画を題材として一九八八年から八九年の間に作曲されたマークIIアンソニー・ターネイジによるオーケストラ用楽曲《スリー・スクリーミング・ポープス》(一四八頁)から、インドの女神の名前——「カーリー・シャクティ」(一四九頁)、「ドウルガ」(三〇九頁)——、ロックバンドの名前——King Crimson《クリムゾン大王》、一四九頁)、Led Zeppelin《真紅のツェッペリン伯爵》、一四九頁)、Guns & Roses《薔薇と拳銃》、一四九頁)——、そしてパンクバンドの名前——Sex Pistols, 『Anarchy in the UK』(『アナキー・イン・ザ・大英帝国』一五〇頁)——に至るまで、多様に現れている。また、「プレジヤー・ドーム」と

「キサナドゥー」はサミュエル・テイラー・コールリッジの「クッブラ・カーン 忽必烈汗」(一七九八年)という詩から、魔笛の実名「イズラフェル」はエドガー・アラン・ポーの作品名(一八三二年)から着想を得たと指摘されている。異『プログレッシヴ』二二三頁。

(13) スチームパンクは一九八七年四月の『ローカス』に寄稿された手紙にてケヴィン・ウエイン・ジーターが提起した用語であり、サイバーパンクから派生し、「歴史改変がなされた十九世紀を設定とした現代SFのサブジャンル」を意味している。Nichols and Langford (2018) “Steampunk”.

(14) 脳と機械の関係についてはジョン・フォン・ノイマンの『計算機と脳』柴田裕之訳、筑摩書房、二〇一一年(原著一九五八年)に詳しい。また、これらの研究と同時代に心の計算理論が発展した。その目的は、脳がどのような機械なのかを明らかにすることである。心の計算理論については Rescorla, 2020 なぐにに McLaughlin, 2004 を参照。

(15) この論文では「サイボーグ」という単語と概念が提唱された。人間の宇宙進出について論じていたクラインズとクラインが、「サイボーグは、新たな環境に合わせるために意図的に外生要素を受け入れ、有機体の自己制御機能を拡大する」という定義を提供する(Clynes and Kline, 1960)。

(16) 「修道士たちは終課から早朝課、讃課というまさにクラビングの時間帯、聖歌でトリップして典礼を執り行う。あれこそまさに音楽によるトランスだ。」高野『ムジカ』一五八頁。

(17) 「ダニエルはそれ以上にアジアやアフリカのやり方を称賛していた。彼らの多くは単調な音楽を何時間も奏しながら、真にハイな、あるいはアンビエント状態に入って行く。西欧人はそうした音楽を原始的で野蛮なものと考えるが、そうではないのだ。思考の硬直した奴らにはその高次の段階が理解できない。それは考えて論ずべきものではない。」(高野『ムジカ』一五八頁)。ダニエルの言

葉には明らかにオリエンタリズムの偏見が潜んでいる。エドワード・サイードによると「脱近代のエレクトロニクス時代の世界では、オリエント観のもろもろのステレオタイプが著しく強められてきたという一側面が認められる。テレビ、映画、その他あらゆるマス・メディアによって、情報にはいよいよ画一的な鑄型がはめられた。オリエントに関する限り、画一化と文化のステレオタイプ化とは「神秘のオリエント」という十九世紀の学問的、かつ想像上の悪魔学の威力をいや増すことになった」(サイード『オリエンタリズム』二六頁)。これはヒッピーからテクノ文化に至るまでのシャマニズムの流行にも表れている。ダニエルは、アジアとアフリカの文化は本質的に神秘的で不合理であるという固定観念を、好ましい事として示す。「自然のうちに生じるものを使って意識変革する術」は「奴らの手段」であり、「ロンドンのテクノロジー」は「俺たちの手段」である(高野『ムジカ』一七二頁)。言い換えれば、科学技術は欧米のもの、それと対照的に東洋は自然・原始のイメージと関連づけられる。ヒッピー文化とオリエンタリズムについては Gemie, 2017 を参照。

(18) 『ムジカ・マキーナ』をこの用語で説明したのは巽孝之である。巽『プログレッシヴ』二二二頁。

(19) テクノの場合はMDMAであり、ヒッピー運動の場合はLSDである。むろん、麻薬の種類と特定の音楽ジャンルのファン層との相関は明快に説明できるものではない。しかし、本章にて検討した通り、ステレオタイプは確かに存在する。麻薬とポピュラー音楽の関係については、Blake, 2007 を参照。ロックとLSDについては Kramer, 2013 の第一章を参照。また、Renthrow, Gosling 2007 のような調査では実際に、特定の音楽

ジャンルのファン層に関するステレオタイプと麻薬消費のステレオタイプとの間に相関関係が指摘されている。文学においては、六十年代の音楽業界とその周辺を描くルイス・シャイナーの『グリンプス』(一九九三年)にも麻薬消費が描かれている。

第三章 歴史の終わりにおいての人間シミュラクラ——奥泉光『ビビビ・ビ・バップ』の後期資本主義ディストピア

ここまでは文学作品中に偏在する音楽のあらゆる側面のなかから、特に二十世紀初期の音響関連技術の登場と進化に着目し、身体の機械化、そして人間の脳がコンピューターとして概念化される段階までを検討してきた。もちろんこれは第一章で述べたとおり、資本主義国民国家体制における人体の制御、いわゆる「生」政治学^{ビオ・ポリチック}と関連している。しかし、テクノロジーと人体の影響関係は前者から後者への一方だけには限られない。「テクノロジーは利用者の活動を決定すると同時に、その活動はテクノロジーを決定する」(Katz, 2010: 220)であり、相互的である。ここからは、奥泉光の『ビビビ・ビ・バップ』における音響関連技術が、ディストピア的な後期資本主義社会の絵図、つまり「歴史の終わり」言説が席卷する脱歴史時代を描き出していることを明らかにしてゆく。

『ビビビ・ビ・バップ』は二〇一四年一月号から二〇一五年二月号にかけて『群像』にて連載され、二〇一六年に長編小説として出版された。設定は二十一世紀末、物語の始点から七〇年前、「大感染」と名付けられた原因不明のコンピューターウイルスによって世界中の機械が一時的に止まり、人類の技術的発達及びデジタル情報の文化遺産が大損害を受けたが、そこから復興したという状況である。主人公は、工学博士山萩貴矢の^{やまはぎ たかや}ヴァーチャルトゥーム 架空 墓で働くジャズピアニスト兼音響設計士の木藤桐、通称フォギーである。山萩の急死の際、彼が重役を務めた巨大企業モリキテック社が、山萩の記憶に留められていた大感染関連の情報を利用して利益を上げるため、「全脳送信」、つまり山萩の人格のデジタル化を行うことを決定する。しかし、社は全脳送信で完成したMetosという名の山萩のAIを十分に制御できず、廃棄処分されることが決定したMetosは人類を新しいウイルスによって滅亡させようと画策する。架空墓で葬式を行うことによってフォギーはMetosの抹殺に成功したが、自己意識を得た他のAI達が人類殲

滅の計画を引き継ぎ、進める。結末では、フォギーが「宇宙オルガン」と呼ばれた宇宙空間全体に広がる楽器を用いて「大感染」パンデミックをもう一度拡散し、人類を救う。

単独の小説として読むことはできるが、『ビビビ・ビ・バップ』は『鳥類学者のファンタジア』の続編でもある。木藤桐は『鳥類学者のファンタジア』の主人公池永霧子の曾孫及びクローンであり、『ビビビ・ビ・バップ』においても池永はあらゆる方法で随所に言及される。木藤桐と同じく池永もジャズピアニストであり、そのあだ名もまたフォギーであった。また、古代種族が作ったとされる架空の楽器「宇宙オルガン」についても『鳥類学者のファンタジア』に詳しい説明がある。

この小説は仮想現実、人格のデジタル化やAIなど、あらゆる「現実のデジタル的再現手段」を核に据えている。全脳送信——英語でマインド・アップロードと呼ばれるそれは、人工知能(AI)と関連してSFで頻繁に注目される主題である。一九三〇年代にはすでに意識の通信技術を取り上げる作例がみられた。たとえば『Science Wonder Stories』の一九三〇年五月号に投稿された「The Infinite Brain」において、アントン・デールブルという発明家は「思考として知られている現象をなすときに人間の脳が行う機械的及び電気的プロセスを再現できるメカニズム」(Campbell, 1936: 1077)の構築を試みる。また、人間が不死を得る方法としてマインド・アップロードを描くフレデリック・ポールの『ヒーチー・ランデヴー』(一九八四年)や、グレッグ・イーガンの『順列都市』(一九九四年)、あるいは史郎正宗の『攻殻機動隊』とこれを原作として作られたアニメ、そしてアメリカ映画の『トランセンデンス』(二〇一四年)はその代表例である。

奥泉は、処女作『地の鳥 天の魚群』(一九八六年)から『鳥類学者のファンタジア』(二〇〇一年)、『シューマンの指』(二〇一〇年)、『虫樹音楽集』

(二〇一二年)、そして『ビビビ・ビ・バップ』に至るまで一貫して音楽を題材として用い、ジャズへの傾倒が多く見られる。作家自身が「対話性」と「ユーモア」という二つの要素を「ジャズ精神」であると語っていることを鑑みれば、『ビビビ・ビ・バップ』にはその二要素が何らかの形で表現されているとみるのが自然であろう。奥泉は『対話的』に他者とかかわることは『文学的である』ことの根本的な定義であると述べ、この定義はそのままジャズ思想にも当てはまると主張する(奥泉、いとう「小説的グルーブ」四頁)。失語症のサクソフラスキーが主人公の『この言葉を』を取り上げ、奥泉は「語り手の『僕』は少々軽薄に、『音を出しちやえばいいじゃないか』と迫ることになる。音を出してはじめて音楽は始まるし、他人が応答することもできる。そういう人間の関係の形、そのイメージが、僕にとってジャズにはあります」(奥泉、モラスキー「まず音を出してみろ！」一一〇頁)と語る。つまり、文学もジャズも他者との「出会い」による対話的な経験である点で共通しているというのである。同様に、ユーモアは文学の重要な要素であると述べ(奥泉、いとう「あのカバを創ったのはだれだ？」一一九頁)、ジャズの演奏者に特徴的な「意識が二重構造になる」(奥泉、モラスキー「まず音を出してみろ！」一一五頁)——「演奏に没入していく陶醉感と、同時にそれを客観視する自分がいないと、成り立たない音楽です」(一一五頁)——という状態は、「精神の方向性として」(一一五頁)ユーモアに類似しているという。ジャズという音楽の骨子の一つが、演奏者同士への即興演奏を主体とした対話にあるということは、ジャズ研究者の間で一般的合意がある¹⁾。そうすると、AIに即興演奏が可能か否かという問題は「AIは対話相手として主体性を発揮できるかどうか」(奥泉、大友「偏愛JAZZ小説」一六三頁)という問いと同義となり、この題材に取り組む作品は、人間がAIを単なる機械ではなく「他者」として認識可能となる基準線の一端を照らし出すことになると言えるだろう。

奥泉がSF小説を書くうえで一番難しいのは「社会経済的な予測を含んだ描写」であり、「だからこそ技術革新は資本の話と一緒に語られるべきだ」(奥泉「現実SFを超えるのか？」四四頁)と語っていることも念頭に置いて、本章では「歴史の終わり」言説に伴う脱歴史的思想を時代背景と

して参照し、作品に描かれるジャズの演奏場面を、「機械」という他者と生身の人間との身体を通じた接触機会として観察する。

一、脱歴史時代の音楽

『ビビビ・ビ・バップ』において音楽という主題を作品の核に位置づけるのは、主人公のフォギーである。ジャズピアニストである彼女は、「アナログ人に属する」(二一九頁)という特徴的な形容で紹介される。なぜならば、音楽家としての彼女の芸術的方向性や表現方法は懐古主義的で、「生ピアノを使つて」「モダンジャズと云う古臭い音楽を」(二一九頁)演奏するからであるという。作品世界の最先端では楽音の人工的合成技術が発達し、その音色や質感は「一流オーケストラが演奏した録音と機械合成のそれとを」簡単に聴き分けられないまでの水準に達している(二〇～二二頁)。また『Bans』という実在の著名ジャズピアニストの名を冠して本人風の自動演奏をするソフトウェアも存在しており、特定の奏者の演奏を分析し、いかなる曲でもあたかも本人が演奏したかのような音を機械合成できるといふ技術が描かれる。架空環境の音響空間を現実的に設計するという音響設計士としての木藤の仕事も、そのテクノロジーの応用例であると言えよう。

作品世界の音響関連技術を最も象徴的に体现するのは、ジャズミュージシャンのアンドロイド達である。アンドロイドは作品の第二章に初めて登場する。フォギーは山萩が作った実在のジャズミュージシャン、エリック・ドルフィーのアンドロイドと共演するのである。(ドルフィー)と呼ばれるこのアンドロイドは、外見だけがそっくりで音自体は別のところから流されるといふ「人形」とは根本的に原理が異なり、実際のエリック・ドルフィーさながらに

管楽器を演奏できるロボットである。具体的には「周りで鳴る音を感じ機で捉え、分析したうえで、出すべき音を、音量、音程、タイミング、アーティキュレーション等々、多岐にわたって決定し、指の動きに同調させながらリードの振動と空気の吹き込み具合を調整していく」(七〇頁)機構が搭載されている。模範録音がない場合は反復的な演奏が増えてしまうものの、その「個性的な即興ソロ」(七〇〜七一頁)まで、生身のエリック・ドルフィーの演奏能力の複製なのである。しかし、より広い意味で作中に描かれたテクノロジーの実力が発揮されるのは、山萩が亡くなり、彼の意識がAI化されてからである。そこで二〇人²ほどのジャズミュージシャンのアンドロイド達と共演させられるフォギーは、相手がロボットであると分かりながらも、(ドールフィー)のときと同じく実在の本人達と共演しているかのような錯覚を覚え、「やっぱり所詮は機械だな、と思わせるところは(中略)どうにも見当たらず」(四〇一頁)とまで述べ、そのアンドロイド技術の完成度の高さを窺わせる。

フォギー自身が、西洋音楽史に言及しながら自らの「アナログ人」としての自己認識を確立する次の場面によって、作品世界の全体像が立ち上がってくる。

しかしモダンジャズが古臭いのは間違いないとして、じゃあ古くない音楽はどこにあるのかと云えば、だいぶ疑問だ。二十世紀終盤からこちら、新しい音楽！と誰かが叫んでも、だいたい売らんかなの空虚な掛け声、どれもが焼き直しか反復にすぎぬのは瞭然。いわゆる西洋クラシックの世界でも、演奏会プログラムの大半がベートーベンやらマーラーやら、古典派浪漫派で占められる現況を眺めれば、情報伝達速度が光速となった状況下、中心と周縁の差異は失われ、新奇なものなど出現しようがないとの、百年も前から指摘される美学上の真理は動かしたいと断ぜざるをえない。(二一九〜三〇頁)

フオギーがここで示すのは、音楽史上の芸術的革新が停滞していることを当然視する見方である。既存の音楽史を〈完成形〉と見なし、その更新を期待しない。周辺のテクノロジーのみが進化を続け、既存のものの反復の正確性だけが高まってゆく傾向にある、〈脱歴史時代〉の音楽史観を象徴している。

一九八九年、論文「The end of history?」において政治学者フランシス・フクヤマが、冷戦終結とともに「欧米自由主義」以外の社会制度の可能性は途絶え、この状況は「欧米、あるいは欧米のアイデアの勝利を最も明確に表している」と主張した(Fukuyama, 1989: 3)。彼によるとこの勝利は「人類の思想的進化の終点及び人類の政府の終局形式としての欧米自由主義的民主主義の普遍化」であり、「歴史そのものの終わり」を意味しているという(Fukuyama, 1989: 4)。イスラエル・サンマルティンはフクヤマに端を発する一連の「歴史の終わり」の議論を史学史的観点から分析し、「思弁歴史哲学」と「批評、あるいは分析歴史哲学」という二種類の歴史哲学を用いて説明する。思弁歴史哲学は「イベントとしての歴史」(Sanmartin, 2019: 13)であり、歴史に「意味、方向、目標、終点」を認め、「過去・現在・未来を含めた全体的なものとして分析」(Sanmartin, 2019: 12)する観点である。一方で分析歴史哲学は「記述としての歴史」、つまり「行われている出来事について書かれているもの、あるいは考えられているもの」(Sanmartin, 2019: 13)に着目する。この上でサンマルティンは、フクヤマの唱える〈歴史の終わり〉を目的論的な思弁歴史哲学として位置づける(Sanmartin, 2019: 13-14)。すなわちフクヤマの主張は、記述に値する出来事が実際に起こらなくなるという予測の表明ではなく、人類の思想的・政治的・経済的進化の終点の到来を認め、脱歴史時代の幕開けを宣言するものだったというのである。フクヤマは脱歴史世界の特徴を次のように説明している。

認識されるための苦闘や、純粹に抽象的な目標のために自らの命を進んで危険にさらすこと、そして勇氣、想像力、理想主義を必要とする世界的な思想上の苦闘は、経済的計算、果てしない技術問題の解決、環境への懸念、そして消費者のこみいった要求と取り替えられる。脱

歴史の時代には芸術も哲学も存在せず、永久に人類史の博物館の世話をするしかない。(Fukuyama, 1989: 18)

このように未来への楽観的展望を欠いた姿勢はまさに、フォギーの設定や言動が描き出す世界認識に他ならない。

いわゆる藝術の領域で、この数十年に大飛躍を見せたのは、3D映像や体感ゲームの分野。しかしこれはあくまで科学技術の前進であつて、中身の物語や虚構イメージは古色蒼然、前世紀にシンセサイザーが発明されたとき、はじめのうちこそそのサウンドは驚かれたが、あつと云う間に新鮮さを失つたのと同じことが当の領域でも起こりつつある。音楽に限らずあらゆる藝術分野において、資本の論理に突き動かされた商品開発競争の渦中で、何かしら魂を震撼させる表現が出現するのは、どの仄かな期待と、土台無理な話だよ、とする冷やややかな諦めがないまぜになつた愚図愚図した気分がもう百年も続いている。(中略)

実際には体感ゲームの刺激と興奮があればそれで十分、藝術なんて余計だよ、と恬然嘯く人がほとんどだから、愚図ついた気分を抱くのは一部の藝術マニア限定。もちろんフォギーは立派なマニアであつて、この果ての見えぬ反復と停滞の時代、モダンジャズ、それも二十世紀五〇年代六〇年代のスタイルにあえて拘泥し徹底するフォギーの姿勢は、マニアなりにひとつの選択であると云えるかもしれぬ。(二〇〇頁)

「フォギーの姿勢」の説明は、実際の北米ジャズの歴史において一九九〇年代初頭から台頭したトランペッターウイントン・マルサリスをはじめとする「新古典主義者(Neoclassicists)」の理念と一致する³⁾。新古典主義者は一九三〇年代から六〇年代の音楽様式を〈黄金時代〉として懐古する傾向にあり、その活動は「過去の輝かしい瞬間の保全と定期的な復興の保護観察任務が全て」とも形容される(DeVeaux, 1991: 527)。一九八七年に米国議会下院でジャズがアメリカの文化遺産として認められ、同年にマルサリスが芸術監督を務める定演会ジャズ・アット・リンカーン・センターが始動す

るなど(鳥居『『アメリカン・クラシカル・ミュージック』一一〇〜一一一頁)、(過去のジャズ史を剝製にして博物館に飾る動きが顕在化した。

フクヤマが指摘する歴史性の喪失はまた、ポストモダニティの一要素として注目されてきた。フレドリック・ジェイムソンの言う「歴史的な聴覚障害性」⁴、「新たな無深さ」の伴う「歴史の衰耗」は、ポストモダニティの大きな特徴である(Jameson, 1991: 6)。またこれは、マーク・フィッシャーが「資本主義リアリズム」と呼んでいる思想でもある⁵。分析の観点こそ大きく異なることは言うまでもないが、フクヤマとジェイムソンは、後期資本主義下の社会で「資本主義への歴史的な代替案を展開することは不可能」、また「資本主義に代わる社会経済システムは実用には役立たないばかりか、構想すらできない」(ジェイムソン『ユートピア』九頁)という考えが常識になったと指摘する点で一致している。このようにして、ポストモダニティにおいては「現在」のみが唯一の思想的枠組となる。歴史の終わりは、過去と未来の消滅とともに「時間性の終わり」と「現在の濃度」(Jameson, 2012: 33)を伴う。そしてこの強い現在性の結果として、身体が意識の中央に立つこととなる。なぜなら、身体は現在に存在するもの、というよりもむしろ現在にしか存在し得ないからである。過去の遺跡の防護と反復に基づいたこの「とても悲哀な」(Fukuyama, 1989: 16)脱歴史の世界は、音楽や音をめぐる技術にだけ関係があるわけではない。歴史の終わりとポストモダニティの要素は、現実と人間の概念そのものに決定的な影響を与えている。

二、ハイパーリアルな世界

「反復性」は、音楽だけではなく『ビビビ・ビ・バップ』が描く世界の根本的要素となっている。フォギーの「家や公共空間の音響をデザインする」(九

頁)音響設計士という職業の具体的な仕事内容は、架空空間の音響デザインである。彼女は工学博士山萩の架空墓の音響設計を任されている。架空墓は二十一世紀初期に開発された技術で、最初は墓に取り付けて「故人の生前の姿を眺められる」単なる「ビデオ再生装置」(一四頁)に過ぎなかったが、物語の始点ではすでに「墓参者が分身を使つて」『故人』に『直接』(一七頁)会える架空環境へと発展している。この技術の改良過程では、故人と架空空間の「現実感」が徹底的に希求された。社会階級や経済力により品質は左右されるが、一流の架空墓では故人がAI制御され、「生きて在ったときと同様に動き回り、墓参者と闊達に会話」(一七頁)できる。また、映像資料の解析によつて故人の口癖や思考の特徴といった「加味」(一七頁)をAIのプログラミングに付け加えることも可能である。このように架空墓の技術は、先述の音楽に関連する技術と同じ傾向を示している。すなわち、徹底的な現実再現への願望である。

架空墓だけに限られない作中の架空空間は、あらゆる社交領域へと拡がりをみせている。フォギーと苾城銀太郎は友人関係にありながら、「ネット相談室」で会ったり、一緒に「架空書店」に行ったりするのみで、物語の序盤時点で実際に対面したことは三回しかないとされる(四四〜四五頁)。社交だけではなく性行為も架空空間上が基本となっており、「架空世界で相応の性的願望が叶えられる」この社会においては「肉身のセックスしたがる人は」減少してゆく傾向にある(四五頁)。架空世界こそが「事実上の現実世界」であると認識可能になってゆく状態、あるいは架空と現実の区別がつき難くなりつつあるこの状態は、ジャン・ボードリヤールが「シミュレーション」の概念で説明する世界認識の転換過程である。

ボードリヤールはシミュレーションを三段階に分けて示す。第一は「人工的な表象」、つまり「(小説、絵、地図などのように)明らかに現実の表象」にすぎない段階である(Lane, 2009: 83)。第二は、現実と表象を区別するはつきりした境界を定めない段階である。これはボードリヤールがホルヘール・イス・ボルヘスの「Del rigor en la ciencia」という短編小説を例に説明する段階でもある(ボードリヤール『シミュラクル』1頁、Borges, 2018)。この短

編では、ある帝国の支配領域を綿密に表す地図が作られる。ところが、完全な綿密さが求められたこの地図は帝国自体の領土を覆い隠してしまい、帝国の領土と地図との区別が曖昧になる。つまり「現実と表象の境界をぼやかせる」(Lane, 2009: 83-84)第二段階のシミュレーションである。第三段階は、現実と表象が区別し難いではなく、そもそも現実を包含しない——「シミュラクルの先行」(ボードリヤール『シミュラクル』二頁)した——シミュレーションである。

今、抽象作用とはもはや地図、複製、鏡あるいは概念による抽象作用ではない。シミュレーションとは、領土、照合すべき存在、ある実体のシミュレーションで済まない。シミュレーションとは起源(origine)も現実性(realité)もない実在(être)もモデルで形づくられたもの、つまりハイパーリアル(hyperreal)だ。(一〇二頁)

シミュレーションの最終段階「ハイパーリアル」は、現実と表象の区別を溶解させるというより、これらの範疇から独立している(Lane, 2009: 84)。

さらに、ハイパーリアルは「過剰な、出費とサイケデリックなスペクタクルの世界」(Lane, 2009: 91)でもある。これを説明するためボードリヤールはデイズニールランド(ロサンゼルス)とウォーターゲート事件という実例を取り上げる。両者とも、ある欠如を隠す役割を果たしている。デイズニールランドの綿密に設計された幻想世界は、「ロサンゼルス全体と、それをとり囲むアメリカは、もはや実在ではなく、ハイパーリアルとシミュレーションの段階にある」(ボードリヤール『シミュラクル』一八頁)、つまり「実在する『国』(《実在する『アメリカすべてが、デイズニールランドなんだ』ということを隠す」(一七頁)ために存在する。同様に、ウォーターゲート事件はそれが「スキヤンダルであった」(二〇頁)と信じさせることによって、「資本の原始的(演出)舞台に近づけば近づくほど、道徳という深みや道徳的危機の深みを」(二二頁)隠すことに成功している。つまり、不道徳な出来事として描かれ

ることによって、〈道徳的な資本主義のあり方というものが存在するのだ〉というメタメッセージが逆説的に伝わる。そして摘発によって世界にその道徳性が取り戻されたと思わせる。かくしてボードリヤールは、「ウォーク、ゲート、スキヤンダルなど、というものではない、これこそなにがなんでも言うつておかねばならない」(二二頁)と強く訴えるのである。

『ビビビ・ビ・バップ』にも「ディズニーランド的」空間、つまり「それ以外の場こそすべて実在だと思わせるために空想として設置された」(ボードリヤール『シミュラクル』一八頁)、あるいは「人為的な境界周辺のむこう側にも、こちら側にも、もはや現実には存在しないことを隠す空想的な効果」(ボードリヤール『シミュラクル』二〇頁)をもたらず空間の存在を複数指摘できる。一つ目は、ここまで検討してきた架空環境である。ATSに繋がる瞬間、すなわち架空環境に踏み入れる瞬間には架空ではない領域の存在を認識しておくが、生活の場そのものが架空環境となれば、架空世界はもはや架空ではなくなる。このような架空空間での出来事・行為は、パフォーマティブな機能を持った——実際に効果及び影響を及ぼす——現実として捉えられる。二つ目は、電磁波通信から切り離された空間である。徹底した「防諜システム」によって「コミュニケーションは原則、室内に居る人間はリアルワールド」リアルワールド身体対身体でしか行えない」(奥泉『ビビビ』一〇六頁)ようになっているモリキテックの電磁波遮断区画会議室や電磁波退避区画などの、一時的に^{ヴァーチャル}架空から逃れられる場所の存在は、たとえ体内に体調管理を行う電子機器類を装備したとしても、あるいはトイレや洗面台に埋めこまれたセンサーで唾液、尿、便を検査して「医療情報管理センター」にデータが送られる「健康診断システム」(三二頁)を使っていたとしても、「逃避」と「制御」という幻想を保護するために不可欠なのである。

現実世界と架空世界が区別されているという幻想は、山萩の全脳送信(Total Brain Uploading)から生まれた「ウエーブキャットエリア 脳生物」Met02が架空世界を支配し始めるときに崩壊する。Met02は、フォギーのDNAに記号化されている新しい大感染を防ぐために、TBUによる彼女の脳人間化を企て、架

空墓での生活に誘い込もうとする。

〈僕と一緒にこの面白い世界で生きてみませんか？楽しくて、輝かしくて、スリリングで、驚くようなことが次から次に起こって、魂がわくわくと沸き立つような世界。僕は直接は知らないのですが、一九六〇年代の新宿がそう云う場所だったらしい。しかし僕のワンダーランドもそれにまけない。いやそれ以上であるのは疑えない。なにしろ僕のワンダーランドでは興奮が永遠に続くんです。永遠ですよ。それこそアリスの

Mad Tea Party 同様にね！〉(一七二頁)

Met02を抹殺するためにフォギーは、架空墓にあるピアノで「Farewell to Papageno」を演奏し、山萩の葬式を行わなければならない。ピアノを開く鍵は架空墓の「さよならツアー」の終末に隠されている。一方Met02は、フォギーの興味を惹くであろう文化的要素に満ちた、一九六〇年代新宿を舞台とする「ワンダーランド」を架空墓内に創り上げる。そこでは、志村けんの顔をした原住民たちが恐竜と戦う(二〇九〜二一〇頁)。花園神社でジミ・ヘンドリクス後に頭脳警察がライブをする(二四五〜二四八頁)。国際反戦デー闘争の真つ只中にある新宿駅にゴジラ、ガメラ、キングギドラ、ウルトラマン、ガンダム等が現れる(二五九〜二六九頁)。このような山萩趣味のパステイシユ的「さよならツアー」最後の見世物は、江戸川乱歩の『赤き死の仮面』となっている(五三九〜五四九頁)。この「さよならツアー」は、いわばポストモダン・カーニヴァルと呼ぶべき経験である。Met02が架空墓を支配し始めてからその質が飛躍的に向上するだけでなく、「加速をついていて、情報密度が恐ろしく高まった結果、規模の点でも精度の点でも信じられぬくらい高度化しつつある」(一六六頁)状態に至る。現実感が極限まで高められた架空環境で、Met02は架空墓を拡大させ、カーニヴァル——「ワンダーランド」——を建設するのである。

ミハイル・バフチンによると、カーニヴァルの理念は「日常の（公式的な）生活様式の埒外への一時的な脱出」（『ラブレール』二二頁）である。そこでは「位階制にもとづくすべての関係、特権、規範、禁止の一時的な撤廃」（二四頁）が行われるとともに、「全民衆的」で非日常の「自由の規則」に従わざるを得ない時期が訪れる（二〇頁）。このようなカーニヴァルの理念は、大衆文学対純文学のような、いわゆる「ハイカルチャー」対「ローカルチャー」という二分法を侵食しようとしたポストモダニズムに多大な影響を与えた。マイラ・メンディブルが説明するとおり、「理論上、ポストモダニズムはカーニヴァレスクの含蓄に満ちた象徴的な反転を開始させた。周縁は欧米の認識論の中央となり、（ローなもの）——大衆的なもの、粗野なもの——は理論のディスクールにおける特権的地位を獲得した」（Mendible, 1999: 71）のである。「さよならツアー」は、ポストモダン小説によく表れる「カーニヴァルの残余」として現れる「遊園地」であるだけでなく、山萩の葬式という形を取った「大衆的カーニヴァルに不可欠な、公式な式典のパロディー」（McHale, 1987: 174）となっている。

一方、架空墓のカーニヴァルと並行して、現実世界として認識されている「非架空空間」は、落語家の古今亭志ん生と立川談志のアンドロイドを通じて「カーニヴァル化」される。架空墓と同じく、二十世紀の人気落語家がアンドロイドとなって人類殲滅計画に決定的な役割を果たすという設定は、ある場面に論理的に属し難い人物ないしは要素を挿入することによって、カーニヴァル的なユーモアを発生させている。結果として現実への幻想が消え去り、架空と現実が事実上同等となるのである。

過去の要素で満ち溢れさせるといふことは、「過去の過剰を通じて過去を消滅」（Martorell Campos, 2017: 570）やセメントを意味する。したがって、作中で行われている一連のカーニヴァルの仮想劇は「パステイシユ」の概念とも関係が深い。ジェイムソンによると、

パステイシユとは、確かにパロディと同様に、特典なあるいはユニークなスタイルを模倣するものであり、文体という仮面をかぶって、死せる言語で語ることである。しかし、パステイシユとはそうした物真似を中立的な立場で実践することなのであり、パロディのもっていたような秘められた動機、つまり諧謔的な刺激や、嘲笑や、模倣されるものがそれに比較して滑稽に見えるようなノーマルな何かが存在するという気分をもつてはいないのである。(ジエイムソン「ポストモダニズム」二〇五頁)

作品は、冒頭の「吾輩は猫である」という印象的な一行からすでに、「死せる言語で」語っていること、つまり小説の間テクスト性を自認している(六七頁)。作中に横溢する、一般的に大衆文化に分類されるのであろう様々な要素は、決して無用の長物ではない。なぜならパステイシユはそもそも「大衆文化の真只中にある」(ジエイムソン「ポストモダニズム」二〇九頁)からである。また、もともとは大衆娯楽——つまり、ローカルチャー——として生まれ、様々な革新を経て学問的研究に値する音楽として認められるまでの歴史的過程を實際に辿ったジャズという音楽様式自体が、低俗と高級の二分法を脅かし得る恰好の題材である⁶。ただし、パステイシユの体を成したこの「回顧の様式」(ジエイムソン「ポストモダニズム」二〇九頁)は、「過去の固定概念」の再生、「メランコリー」と「メモリー」を通じて、未来性——あるいはユートピアの可能性、そしてそれに伴う「希望」と「想像」——が失われたことを隠そうとする(Martorell Campos, 2017: 570)。そこで再生されている「空想上の美術館の中に陳列された」(ジエイムソン「ポストモダニズム」二〇九頁)もの——スタイル、ミュージシャン、俳優、映画等々——は「葬儀場の顔」(Baudrillard, 1981: 24)の様相を呈す。つまり、「物事は自らの死から追放され、生きていた時よりも良い状態になっている」(Baudrillard, 1981: 24)シミュラクルなのである。

三、技術的特異点

シンギュラリティ

ここまで検討したことは、作品が切り込む人間と人間性の概念をめぐる問題にも投影できる。結論から言うならば、現実世界と架空世界との境界が最早初めから存在しなかったと断定される程度にまでぼやかされている事と同様に、人間と機械についても、両者を区別する境界そのものが解体されている。

〈ドルフィー〉が現れる場面に改めて着目すると、その外見は「凝固したかのような静止ぶり」で「泰然と佇んで」(六八頁)いるという描写から、ロボットであることを匂わせる。ところが同時に、「人間だと云われたらそのまま信じたことはまず疑えない」(六八頁)ほどの生身の人間らしさも合わせ持っている。このアンドロイドの個性際立つ高度な演奏能力を、フォギーは「誰にも真似できぬドルフィー印の音は屹然として際立ち、一楽句聴けばたちまちそれと分かる」(七〇〜七一頁)と評価している。「そうしたソリストのコンセプトを理解して、と云うより、音楽の磁力に軀が自然と引き寄せられる」(七一頁)アンドロイドの演奏能力を目の当たりにした人間の演奏者は、彼に主体性を感じ取り始めるのである。

「六コーラス目の *Bridge* が終わってAメロに戻ってまもなく、〈ドルフィー〉が僅かに軀を開く形になって、黒眼鏡でフォギーを見た。ソロの受け渡した。そう知った瞬間のフォギーの気持ちは非常に複雑であった。まずは黒眼鏡で見られてぎよつとなった。眼は見えぬながら強烈な視線を感じてたじろいだ。なんだか怖くなり、同時にこんな合図まで送れるロボットの性能に感心し、ひよつとしたら人間がロボットのふりをしてい

サングラス

サングラス

るだけじゃないのかとの疑惑が生まれ、たしかに指の関節の具合とか顔の皮膚のはり具合とか、どう見ても人にしか思えなくて、しかし、も

し人じゃないとしたら、機械相手にこんなに本気を出している自分は間抜けかもしれないぬと可笑しくなり、少し悲しくもなり、なにより機械
なんか負けてられるかと俄然気合いが入ってアツくなり、相手がロボットだろうが何だろうが出てきた音に反応してしまうジャズ者の魂全
開となったのだから、総じて云えば複雑ではなく、むしろ単純なのです。」(七二頁)

あまりに自然な(ドルフィー)の演奏に、おそらくすでに存在するエリック・ドルフィーの録音を再構成しているに過ぎないのではないかと疑った(七三
頁)フォギーは、ロボットの限界を証明したくなり、意表を突いた演奏を展開し「裏切りの街角(進んで)」(七四頁)で(ドルフィー)を首尾よく戸惑わせ
ようとする。フォギーは成功したと思つて安堵するが、同時に「残念なような気持ち」を抱く(七五頁)。ついに(ドルフィー)が静止し、フォギーも演奏
を終わらせようとしたその時、ドラマーのレニー・バレンシアが(ドルフィー)の「もう少し行きたそうな気配」を感じ取り、突然ドラム・ソロを叩き始め
(七五頁)、それに反応した(ドルフィー)は「無伴奏のソロ」を吹いてみせた(七五頁)。

ここでのフォギーの態度は両義的で、頭での判断と体の反応が一致していない。機械と共演し一連のやり取りをすることによって、彼女はアンドロイ
ドに主体性を認めざるを得なくなっている。演奏場面の最後に(ドルフィー)が「白い歯を見せ、君たち、なかなかよかつたぜ、とでも云うかのように親
指を立てて見せ」、フォギーが「あ、どうも」「思わずお辞儀を」返すとき(七六頁)、あるいは演奏中に(ドルフィー)の「強烈な視線」を感じるとき、
彼女は、意識しているか否かに関わらず、行動を通じてアンドロイドを相手として承認している。

実社会で人工知能を初めて概念化したアラン・チューリングは、大人の頭脳を再現しようとするならば「産出時の状態」、「教育」、そして「人生経
験」という複雑な三要素を考慮に入れなければならないので、それよりかは最初から子供の頭脳の再現を目指し、学習能力を持つ機械を作ること

が先決であると主張した(Turing, 1950: 455-460)。機械が思考能力を持つかどうかを判断するために彼は「チューリング・テスト」として知られているゲームを提案する。このテストでは、機械と人間がもう一人の人間と会話する。そのもう一人が機械のほうを人間であると感じたら、その機械に知能が認められるという仕組みである(Turing, 1950: 433-442; シヤナハン『シンギュラリティ』一三〇―一四頁)。

以上を念頭におけば、作中の〈ドルフィー〉はある意味でまた「児童状態」であると言えることができる。フォギーはこのアンドロイドを手渡されるとき、「〈ドルフィー〉には、当然ながら、自動学習プログラムが組み込まれていて、現実のジャズハウスの空気に触れつつ生演奏を視聴し、かつときに実演することで、性能の向上洗練が期待される」(八二頁)という説明を受ける。先ほどの演奏場面はまさに、このプログラムが作動する瞬間を捉えている。フォギーによって曲に意外な変化が加えられたとき、どう反応すればいいのかわからず〈ドルフィー〉は静止してしまう。しかし、バレンシアが感じ取っている〈ドルフィー〉の「少し行きたそうな気配」は、戸惑った失敗からの学習内容を披露しようとする態度だと言えるだろう。むしろ「披露しようとする態度」という説明は擬人的であるが、人間の感情と同等か否かとは関係なく、学習機能が備わっている限りでは経験から学んだことを試すのもそのプログラミングの一部とみるのが自然である。作中の技術史のうえで〈ドルフィー〉は Meo2 以前のロボットであるので、意識を持つという主張はし難い。それよりも、ここで着目すべきなのはロボットの意識ではなく、一緒に演奏している人間が彼とどのような関係を作るのかという点である。

機械に意識の存在を認めるか否かという問題が浮上するのは、Meo2 が出現し、人間と機械の境界が完全に溶解するときである。この瞬間はつまり、いわゆる「シンギュラリティ」、あるいは「技術的特異点」の到来を意味する。さて、特異点とは何であろうか。レイ・カーツワイルによると、それは「テクノロジーが急速に変化し、それにより甚大な影響がもたらされ、人間の生活が後戻りできないほどに変容してしまうような、来るべき未来」(カーツワイル『シンギュラリティ』一〇頁)を指す。またマリー・シャナハンは「われわれが今日理解しているような人類のあり方が終わりを告げるほどの劇

的变化が、技術の指数関数的進歩によってもたらされること」(『シンギュラリティ』二頁)と説明する。

前述の通り、MetO2は山萩の全脳送信(Total Brain Uploading, TBU)——「生体脳の情報をもろことデジタル情報に移し替え、肉体を失った後もサイバースペース
脳空間内でその人として生きると云う例の方法」(一八頁)——の産物である。TBUで造り出されたものは、ただの架空空間上に「移設」された山萩、すなわち物質的身体を持たず架空空間のみに存在する人格であり、肉体の不在以外、理論上は山萩そのもののはずである。しかし、この自己同一性は山萩自身が否定している。「かりに僕の記憶や知識が完璧に電脳内に再現できたとして、いまの私と、電脳の中の私。それらは同じ私じゃないでしょう。考えたらあたりまえのことです」(九三頁)と山萩は断言する。山萩自身からこれ以上詳しい説明は得られないが、この発言を受けたフォギーの反応から、山萩が疑いなく断じていることの一つの理由が浮かび上がる。

電脳内の「私」は生身の「私」とは全然別物。山萩氏はそう断じた。その辺り、フォギーにはもう一つびんとこない。よく分からないと云うのが正直なところ。たとえば意識を情報のまとまりと考えるならば(そう考えて悪い理由は見当たらず)、分身を使い慣れた身には、生身と
架空の間に大差があるとは思えぬ。もし「私」がまるごと電脳内に入った場合、いまの「私」がそのまま切れ目なくデジタルの「私」に続いて行く気がする。この問題に関しては様々な議論が昔からあつて、たとえば全脳送信で「私」を電脳内に作るとして、それを複数作つたらどうなるのか。ヴァージョンA、ヴァージョンB、ヴァージョンC……の「私」が全部同じ「私」だと云えるか。生身の「私」との連続性と云うが、それはどの「私」と連続しているのか。AなのかBなのかCなのか、それともそれら全部となのか? と、こう迫られると、なるほどそれはそうだなとも思えてきて、となると「私」が連続するとは一体何を指すのか、いや、そもそも「私」とは何なのか、と云う話になつてきて、一介のバン
ドマンにすぎないフォギーの手にはとても負えません。(九七〜九八頁)

TBUが生み出したものは、やはり彼自身ではない。形而上学的な意味だけではなく、これは山萩の記憶を持った、文字通り「別の存在」である。なぜならば、まず「生物学的知能の主な特徴の一つは身体化」(シヤナハン『シンギユリテイ』一六頁)だからである。生物の行動は「物理的及び社会的環境と相互作用する身体」(シヤナハン『シンギユリテイ』三〇頁)を通じて行われる。元の山萩とMei02の外見にはこの身体化の差異が表れている。Mei02は山萩の通常の「ちよつとぼけた味のある初老のスーツ姿」ではなく、「艶やかに波打つ髪を肩まで伸ばした、青いジーンズのパンツに紺色の手編みセーターを着た青年」(奥泉『ビビビ』一九〇頁)という装いで姿を現す。両者の容貌は明らかに似つかないにもかかわらず、他の登場人物は皆、ある程度二者に関連性を感じることができる(一九〇頁)。しかし、Mei02の身体性をなすものが元の山萩と根本的に異なる限りにおいて、二者が「同一人物」であるかどうかは断定し難くなる。ここに提示されているのは、デカルト主義的な精神と身体の二分法から離れた生物の解釈であろう。デジタル化して「移設可能」な精神の存在は認められているが、身体は単純な「入れ物」ではなく、精神はつねに特定な身体において具体化され、その身体性はまた精神のあり方に影響を与えることが示唆されている。シエリル・ヴィントの言葉を借りれば「主体性は物質的であるのと同じくらい抽象的でもあり、身体的であるのと同じくらい精神的でもある。そして主体性は、内面の感覚を産出する文化的力によって形づくられている」(Vint, 2007: 6)はずなのである。

このような身体性の問題は、必ずしもAIが関わらない作品によっても提起可能である。ダニエル・キイスの「アルジャーノンに花束を」の知的障害をもつ三二歳の男性、チャーリー・ゴードンという主人公は、新開発の脳手術を受け、IQが六八から一八五まで向上する。その過程は、小説全体を構成している彼の「経過報告」という手記を通じて読者に伝えられる。最初の報告は次のとおりである。

けえかほおこく1——3がつ3日

ストラウスはかせわぼくが考えたことや思いだしたことやこれからぼくのまわりでおきたことわぜんぶかいておきなさいといった。なぜだかわからないけれどもそれわ大せつなことでそれでぼくが使えるかどうかわかるのだそうです。ぼくを使ってくれればいいとおもうなせかというときニアン先生があのおとたちわぼくのあたまをよくしてくるかもしれないからです。ぼくわかしこくなりたいたい。(中略)ストラウスはかせわ考えたことやおきたことをどんだんかきなさいといいますがもう考えれないからかくこともないからきよーわこれでやめる……けえぐチャーリーゴードン。(一五〇一六頁)

この後数か月で知能指数が跳ね上がるチャーリーであったが、同僚に彼の変化を理解してもらえなかったため失業する。この時チャーリーの報告は次のようになる。

五月二十日——パン屋の仕事をクビになった。過去にしがみついているのは愚かしいとわかっているが、この場所、窯の熱で茶色になった白煉瓦の壁にかこまれたここには心のよりどころがある……私にとってここはわが家なのだ。彼らがこれほどまでに私を憎悪するとは、私がいつたい何をしたというのか？ ドナーを責めることはできない。彼は商売のこと、他の雇人たちのことを考えねばならない。とはいうものの、彼は、私にとつて父親より身近かな存在だった。(一七四頁)

これらを比べると、三月三日の報告を書いた人物と五月二十日の報告を書いた人物が同一だと言えるか、二者がどう連続し得るのかという疑問が浮上する。知能が発達した後で自身の古い録音音声を聞かされるとき、チャーリーは「これはほんとうにぼくですか？」と問う(キイス『アルジャーノン』二〇六〜二〇七頁)。解雇される場面での同僚のフアニイ・バードンとの会話で、チャーリーは手術によって体験した変化について「生まれつき目の

見えない人間が、光りを見る機会をあたえられたようなもの」だと言い、「世界中にぼくのような人間が何百万人もあらわれるんだ。科学がそれを可能にしてくれるんだ」と主張する(キイス『アルジャーノン』一八二頁)。チャーリーの経験は、個体の自己同一性に対する精神と身体の相互補完作用という点で「精神のアップロード」¹⁰——『ビビビ・ビ・バップ』における全脳送信——と似た問題提起を行っていると言えるだろう。

精神のアップロードは人工知能の発展と同様の含意を伴う。シャナハンによると、「個人のアイデンティティを保存するかどうか」(『シンギュラリティ』二二二頁)は精神アップロードにおける最も重要な問題である。アップロードされたその人の「エミュレーション」が「挙動上の見分けがつかないとみとめられるために」(シャナハン『シンギュラリティ』二二二頁)、つまり同一人物として認められるためには、歩き方や話し方、あらゆる好み等、どの面からでも同じ個性を発揮させる必要がある(シャナハン『シンギュラリティ』二二二頁)。しかし、当然ながらそれだけでエミュレーションが「意識を持つ」とは言い切れない。一方で、行動ではなく、特定な人の意識を再現——例えば、シャナハンが説明する全脳エミュレーションによって——しようとするれば、「われわれが人間の意識だとしている属性をすべて備えているとしても、その生物的原型とは違う人格になり、異なった基質に存在する同じ人格ではなく、全く別人になる」(シャナハン『シンギュラリティ』二二三頁)可能性がある。さらに、特定な人の脳から複数のシミュレーションを作り「別々の身体で作動」させたならば、「作動の間までは同一であつても、二つの身体とその環境の相違のために(中略)二つのシミュレーションは間もなく分岐」(シャナハン『シンギュラリティ』二二五頁)していくことは避けられない。

山萩の精神がアップロードされるとき、人間と同様の知性を持つAIが誕生する。こうして、知性が「テクノロジーの生産者」だけでなく「テクノロジーの産物」ともなつて、AIは自己改良を行い、「予測しがたい爆発的な結果をもたらさしめるフィードバックサイクル」が始まる(シャナハン『シンギュラリティ』四頁)。山萩が亡くなってからフォギーとともに架空墓に入った花琳による「十数時間のうちに猛烈な勢いで建設が進み、いまもそれは加速

をつけていて、情報密度が恐ろしく高まった結果、規模の点でも精度の点でも信じられぬくらい高度化しつつある」（奥泉『ビビビ』一六六頁）という説
明は、まさにこのフィードバックサイクルの始点を言い表している。前に検討した架空墓の「さよならツアー」はサイクルの最も顕著な例である。AIに
なった瞬間に山萩は人間として持ち得なかった能力と身体性を得た結果として、たとえ彼の意識が複製されていたとしても、「異なった基質に存在
する同じ人格ではなく、全く別人になる」（シヤナハン『シンギュラリティ』二二三頁）可能性を秘めている¹¹。また、そもそも「アイデンティティという概
念は唯一性を前提とする」（シヤナハン『シンギュラリティ』二一五頁）のであるならば、最初から人間のシミュレーションは原型そのものにはなれないこと
は明白だろう。Me02は山萩とは別物であると強調される——『赤き死の仮面』の場面で花琳は「人間じゃありません、狂ったソフトウェアにすぎな
い」とまで言う（奥泉『ビビビ』五六二〜五六三頁）——にもかかわらず、二者のあいだには連続性がある。Me02は、元の山萩という人間ではなくな
っているが、完全に独立した機械にも成り代わつてはいない、新しい存在なのである。

自己意識を持つMe02のようなAIの誕生は、すなわち特異点の出現を意味する。「さよならツアー」の新宿駅の場面で茅田アリスは、彼女が
^{アウター}分身ではなくTBUを受けた人でもない、架空墓の「正規の住人」、「ここにずっといる人間」（二六七頁）だと言う。彼女が主張しているのは、自らが
純粋なAI、つまり原型となる人間をもたず、ゼロから人工的に作られた意識を持つAIだということである。また立川談志のアンドロイドは、Me02
が死んだ後、AIは全て人間にもコンピューターにも制御されていない「自律型」^{オートノミー}になったと説明する（六〇二頁）。

自己意識つての？、そんなふうなのをお土産に持つてきちゃったのと、意志ね。あ、意志つてえと、人間だけが持つてゐるのは大間違い。意志
なんてのは要は情報パターンだから。心もおんなじ。てめえとは違う他人様が世の中あるんだってことさえ踏まえられりや、あとは情報を階
層ユニットにまとめていきやいい。でもつて、この際、君は君で自由にやっちゃっていいんじゃないの、自己責任で。なんて具合にメルクリウスの

汎用電脳にアドヴァイスして、すっかりその気にさせちゃった。てなわけで、(Meton)本人は死んだけど、いろいろと遺してってくれたのね。

(六〇二〜六〇三頁)

こうして Meton は、人類の「生物としての思考と存在が、みずからの作りだしたテクノロジーと融合する臨界点」(カーツワイル『シンギュラリティ』一五頁)を象徴している。人間と機械の境界は完全溶解し、行動までが並行する。そして、自らの残存のためお互いを消滅させようと動き始める。モリキテックの副社長伊達邦彦が示す通り、「生体と電脳、まるで棲む世界の異なる二つのウイルスは同じ仕組みを備えている、と云うより、それらは同じもの」(五八四頁)なのである。この観点から、特異点以降自己意識を得た AIに残るのは、人間の性質のうち「物理的および精神的な力が及ぶ範囲を、その時々[、]の限界を超えて広げようとする」(カーツワイル『シンギュラリティ』一五頁)という部分ではなく、純粋な生存の欲望である。

結局のところ、特異点は「生物としての基盤を超越」(カーツワイル『シンギュラリティ』一五頁)した人間のあり方を生み出すには至らない。

パンデミック

「大感染」によって AI は自己意識を失い、前回のそれと同様に、直接的な結果としてのデータの喪失及び人間の死亡の上に、テクノロジーへの不信が重ねられ、人類の文明が再び数十年前の発達段階に逆戻りする。こうして、小説における「現実」は、「デジタル文書」のように「どんな決定も最終的ではないし、つねに訂正可能で、いつでも以前の状態に戻せる」(フィッシャー「資本主義」一三六頁)ものとなっているのである。

おわりに

音楽をめぐる技術を通して表象される『ビビビ・ビ・バップ』の未来観は、「『終わり』はもう到来して」しまい、残っているのは「反復と同じこと」の並び替え（フィッシャー『資本主義』一三頁）のみだという後期資本主義の徹底的デイストピアである。（特異点によって人類が消滅の危機に瀕する」というSFでよく探られてきた主題を、この作品はポップカルチャーのあらゆる人物をロボット化することによってカーニヴァル化している。悲劇性が抜き去られたこの軽薄な雰囲気は、デイストピア的な主題を覆い隠す。この未来の本当の恐ろしさは、特異点ではなく、歴史が終わったこの世界では永遠に過去を再現し続けるしかないという点にある。

結末部分でフォギーが異相空間へ行くとき、宇宙オルガンの製作者は、『0』と『1』の二項からなる知的存在者と、「四、以上、の、二、項、から、なる、」（奥泉『ビビビ』六四九頁）人類や宇宙のあらゆる有機生命体——「DNAの塩基配列」は「AGCTの四項」（三二八頁）であるから——とのあいだの戦争として作品世界の歴史を説明する（六四九〜六五一頁）。「大感染」はN項体の戦略であり、機械の「生物化（ionization）」という効果をもたらすウイルスの感染なのである。

電子媒体に収納されるデジタル情報は、二進数で、すなわち0と1の二つの記号で表現される。あらゆる情報は「0と1からなる数例」に変換される。情報移送などの際にノイズが生じ、1が0・8や1・2になってしまったとしても、移送先では誤差を無視して1と認識される。結

果、情報の精度は保たれ、揺らぎは生じない。ところが今回の場合、0と1のあいだに別のもの、たとえば \aleph （アレフ）が挟まったようなものだ（三二六頁）

結果として、「二項体」であった「通常のデジタル情報」は『01』の三項」となり、大感染は三項体から四項体に変化するとき起こる（三二八頁）。「3、4になるとき、あらゆるデジタル機器が生物になる」（三二九頁）というのはつまり、機械にも死が可能になることを意味する。宇宙オルガンの製作者によると、二項体は『N項体』である生物の進化の妨害者であり、宇宙オルガンの破壊者である」（六四九頁）ので、「大感染」を起こして抹殺する必要があり、代わりに、人類がなすべき進化は「生命を人工的に作り出」（六五一頁）すことだという。

宇宙オルガンの本質を知るためには、『ビビビ・ビ・バツプ』の前編である『鳥類学者のファンタジア』も合わせて検討しなければならない。「宇宙オルガン」というのは、「銀河系の外の暗黒宇宙にも広がっている」（四一九頁）楽器である。

石板は小さい方へも連なっていて、数センチの大きさからミリの単位、さらに小さくなって、ついには染みみみたいになって床に溶け込んでいる。そのような石の例がいくつもあつて、複雑に入り込みあい、つまり、想像を絶するほど大規模なパイプオルガンが何台もおり重なっているようなものだ（四一七頁）

宇宙オルガンの製作者は、神ではなく、「宇宙の意味を明確にとらえている」（奥泉『鳥類学者』四二〇頁）「宇宙に古くから住む種族のひとつ」（奥泉『鳥類学者』四一九頁）と説明される。この種族の理解では「この宇宙は音楽を響かせるために存在して」おり、宇宙全体をひとつの楽器にして機能させるのが彼らの目標である（奥泉『鳥類学者』四二〇頁）。そのために、あらゆる生物はオルガンを同一化し、その構成部品である石板に変化させ

られる(奥泉『鳥類学者』四九〇〜四九一頁)。こうして、「演奏することと聴くことに区別」(奥泉『鳥類学者』四二一頁)がなくなり、「永遠に音楽とひとつになる」(奥泉『鳥類学者』六三二頁)ことを可能にする。「誰も何も演奏する必要はないし、聴衆もここにはいない」(奥泉『鳥類学者』六三二頁)という究極の音楽のあり方は、完全主体性の喪失を伴う主体と他者の境界の溶解なのである。

したがって、『ビビビ・ビ・バップ』が提示する選択は、人間性を捨て永遠に静止した石として宇宙オルガンの一部になること、あるいは、実際に作中で行われるように歴史をリセットして永遠に近過去を再現し続けること、この二つしかない。ジエムソンの有名な一文にもある通り、後期資本主義社会の崩壊よりは世界の終末を想像することのほうがたやすい(Jameson, 1994: xii)。「ビビビ・ビ・バップ」はこの未来性の喪失を娯乐的なカーニヴァルとして提示している。未来の可能性を象徴する「自己意識を得た機械」は、人類を脅かす「危険な錯覚」(フィッシャー『資本主義』一九頁)としてしか存在し得ない。しかし、ここまで検討してきたように機械と人間の境界が溶解されることによつて、AIを消滅させるべきかどうかという問題が未解決のまま残される。山萩の人格がデジタル化されたMezozoは「ただのソフトウェア」だと言われるが、これに対立し得るのがクローンのアギーである。つまりは、両者ともに人間のコピーであることには変わりはない。こうして、文化だけではなく人間までもが複製され、「ミュージアムの遺物に変化して」(フィッシャー『資本主義』一五頁)しまつていけると言えるだろう。二体の人間の複製が人間性を持つか持たないかという境界線は、どこに引くべきであろうか。AIは決定的な変化、歴史を再び動かし始めるための希望であつたという解釈の可能性が残る。人間が、人間以外のものとの関係構築の可能性、対話の可能性は(ドルフィー)とフォギー達との演奏場面に垣間見える。さらに、フォギーと同じく池永霧子のDNAから作られたロボットの猫のほうの「ドルフィー」が彼女の「弟」となつている(奥泉『ビビビ』六五二頁)ことは、人間のあらゆる他者との接し方の可能性を示している。このような他者との対話・出会い・接続についてを、次の第二部にて検討してゆく。

注

- (1) 例えば Szwed, 2000: 43 と Demsey, 2000: 788 など。イングリッド・モンソンは「即興演奏を行うジャズの独奏者の旋律的語彙——真つ先に新たな聴衆の耳目を引く要素——は、常に独奏者とリズム・セクション間の複雑な対話、そしてバンドメンバーの既存の音楽的知識と彼らが即興の過程で共同で発見するものとの間から現われてくるはずだ」と解説している(Monson, 2002: 114)。
- (2) 言及される実在の「ギター・シンヤン」については John Coltrane (1926-1967)´ Charlie Parker (1920-1955)´ Stan Getz (1927-1991)´ Gerry Mulligan (1927-1996)´ Miles Davis (1926-1991)´ Dizzy Gillespie (1917-1993)´ Clifford Brown (1930-1956)´ Lee Morgan (1938-1972)´ Wes Montgomery (1923-1968)等がいる。奥泉『ジャズ』四〇二〜四〇四頁。
- (3) 新古典主義者の出現と新自由主義の流行との関連性を指摘する議論については Chapman, 2018 を参照
- (4) Jameson, 1991: xi.『Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism』についてジェイムソンは「ポストモダニズム」という語を使っているが、彼の「そこで示したかったのは、まだポストモダニズムと呼べる特定の芸術運動ではなく、体系の文化的変化のことであった」という説明を踏まえて、本稿では「ポストモダニティ」を用いている(Jameson, 2012: 20)。
- (5) フィッシャーが「ポストモダニズム」や「ポストモダニティ」よりも、「資本主義リアリズム」という呼称が適切だと主張する理由は次の三つである。まず一つは、ジェイムソンの議論の時点ではまだ、社会主義の可能性が意識に残存していたからである。資本主義リアリズムの勝利は、マーガレット・サッチャーの「There is no alternative」というスローガンに最も象徴されている。次は、ジェイムソンのポストモダニティはモダニティに対抗した議論だが、資本主義リアリズムはモダニティに対抗するのではなく、むしろモダニティを前提とし、その要素を内化するからである。二つ

目は、冷戦の終わりから資本主義が広がり、もはやこれ以上新たに包摂するものが残っていない状態が問題化されているからである(フィッシャー『資本主義』二三〜二九頁)。フィッシャーによる資本主義リアリズムの定義は「資本主義が唯一の存続可能な政治・経済的制度であるのみならず、今やそれに対する論理一貫した代替物を想像することすら不可能だ、という意識が蔓延した状態」である(フィッシャー『資本主義』一〇頁)。また、資本主義リアリズムは「広く染みわたる雰囲気のように、文化の生産だけでなく、教育と労働の規制をも条件づけないから、思考と行動を制約する見えざる結界として働くものだ」という(フィッシャー『資本主義』四八頁)。

(6) ジャズの歴史及びキャンソンの形成と「制度化」をめぐる議論については DeVeaux, 1991; Gabbard, 1995; Prouty, 2012 を参照。

(7) なお、この著作に関して本稿では通常竹原あき子訳を引用しているが、この部分の翻訳は執筆者による。「葬儀所の顔」(“Les visages des funeral homes”)とは死化粧により美しく飾られた故人の顔という意味である。

(8) 録音音源を再構成するだけでは本物の即興演奏にならないというフォギーは考えているが、奥泉自身も「ジャズの即興演奏はある種のパターンの組み合わせとみることができる。英国のジャズギタリスト、アレク・ベイリーは『ノンイデオム』という、過去の演奏家たちの即興パターンを踏襲しないプレーを目指したが無理だった」と述べている(奥泉『現実SFを超えるのか?』四四頁)とおり、ジャズの即興演奏者は決して無から旋律を生み出すわけでもない。さらに、学習能力を持っている(ヘルフィー)が、一度失敗したからといって十分な演奏ができないということにはならない。ここでの(ヘルフィー)の敗北は、フォギーの目にはアンドロイドの能力の限界が露呈したように映るが、むしろ(ヘルフィー)の学習機会となっているのではないだろうか。

(9) 一九五九年に『The Magazine of Fantasy & Science Fiction』より出版され、一九六六年に長編版が出版された(Nicholl and Clements,

2018)。一九六〇年にヒューゴー賞短編小説部門を受賞(The Hugo Awards Official Website: <http://www.thehugoawards.org/hugo-history/1960-hugo-awards/>)。

(10) 同様の概念の日本語訳は様々あるが、これはシヤナハンの英語原文「mind uploading」の日本語訳版における表記である。

(11) このアイデンティティの問題に迫る作品として『攻殻機動隊』がある。一九九五年の押井守監督の映画版において、主人公の草薙素子は「人間が人間である為の部品が決してすくなくないように自分が自分である為には驚くほど多くのものが必要なのよ。他人を隔てる為の顔、それと意識しない声、目覚めの時に見つめる手、幼かった頃の記憶、未来の予感、それだけじゃないわ。私の電脳がアクセスできる膨大な情報やネットの広がり、それら全てが『私』の一部であり、『私』という意識そのものを生み出し、そして同時に『私』をある限界に制約し続ける」と発言する(三分四〇秒～三分二五秒)。草薙が示す通り、ネットにアクセスできる、そしてそれが伴う膨大な情報を取得し得る可能性は、ただの能力ではなく、彼女が「私」と呼ぶ存在そのものを「生み出す」のである。このように、連続性をなす記憶があつたとしても、その能力を持つ前と後の自分が同じであるのかどうかという問題が残る。『アルジャーノンに花束を』のチャーリーも同様の問題を抱える。

第二部 音楽と他者

第四章 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

（二）までの議論で、音楽があらゆる他者との対話・出会い・接続の機会として機能する可能性を示した。『ビビビ・ビ・バップ』ではその可能性は二つの形で現れていた。一方は宇宙オルガンに象徴される接続の仕方である。右になつて宇宙という楽器の一部として永遠に残存し続けることで、自他の境界を溶かして統一体となることを求める。もう一方はアンドロイドの（ドルフィー）との演奏、または猫の（ドルフィー）とのつながりを通じた、対話による接続である。アンドロイドや猫と接するフォギーは、知らずのうちに機械になり、猫になつていた。こちらは他者との同一化ではなく、主体も他者も自らの立場から（中間領域）へと移動する、多様性を残したままの接続である。第二部では、古川日出男の『MUSIC』を手始めに、他者との出会いのこれら二つのあり方を生死の概念を軸に据えて検討してゆく。

二〇一二年版に作品解説を記し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」（奈良「青春は依然」四三五頁）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「全員そろつ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言及し奈良は形容する。「演奏者」となるのは佑多、美余、かずみとJ、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（奈良「青春は依然」四三五頁）。音楽と動物のモチーフは古川作品に頻繁に表れる。

『沈黙』（一九九八年）に始まり、『アビシニアン』（二〇〇〇年）、『サウンドトラック』（二〇〇三年）、『ベルカ、吠えないのか？』（二〇〇五年）『LOVE』

(二〇〇五年)、『ロックンロール七部作』(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。

音楽は作品のテーマとなっただけではなく、文体自体が「音楽性」を表すことが指摘されている。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。これらの特徴は小沼純一の「指／声のホケトウスー」あるいは、進化するオートマティスムにて分析され、ここでは古川の特徴的なルビの使い方についても言及がある。山本亮介によると「独特のスピード感とリズムを持つその文体をはじめ、音(楽)―聴覚にまつわる問題意識を作品の随所でしめしている」(山本『小説は還流』一八〇頁)という。また、福島亮大によると「簡易な単語だけが実質的な中身(意味)を抜き取られ、「私たちの属する言語外的現実からは完全に遮断されているように映る」(福島「幻想の自然」二〇〇頁)もので、古川の書き方は「具体的な意味内容(思想性)から解放された文体のリズム感、要するに読書の純粋な快楽のようなものだけが残される」性質を持っている(福島「幻想の自然」二〇一頁)。福島は、古川作品はリアリズムには属するものの、「あらゆる物事(データ)に対して言語を一対一で対応付ける」(『古典主義的リアリズム』(福島「幻想の自然」二〇一頁)とは異なると指摘する。実態はむしろその対極で、「古川の小説では言語は言語以外の何物でもなく、よっていかなる物事も表象しない」とし、「言語はそれ以外の領域を侵さないように慎重に隔離されている」(福島「幻想の自然」二〇三頁)と説明する。このような特徴ゆえに、古川作品はこれまで村上春樹、ホルヘ・ルイス・ボルヘス、ガブリエル・ガルシア・マルケス、そしてステイブ・エリクソンなどとの関係が指摘されてきた。¹

二〇一〇年に出版された『MUSIC』は、登場人物や作品の設定を共有しているため『LOVE』(二〇〇五年)の続編と捉えられることもある。しかし、古川本人はこの二作品だけにとどまらず広く他の作品同士の関連性について語っている。

宣言したほうがいいと思うが、僕はシリーズ作品を書いているわけではない。この『MUSIC』は『LOVE』のいわゆる続編ではない。でも、以前ある中編の冒頭に書いたフレーズの変奏だけれども、『MUSIC』はいろんな小説の続編なのかもしれない。犬小説である『ベルカ、吠えないのか?』の対になる猫小説。鴉を部分的に主役に行っている『サウンドトラック』の続きだから、猫がまるっきりのヒーロー——悪役——として扱われる

反・鴉小説。そのような意味で。(古川『MUSIC』四三二頁)²

彼によると、これは「痛快な小説を書きたかった」(四三〇頁)という欲望から生まれた作品である。佑多の、猫をうっとりさせる口笛はハーメルンの笛吹き男を想起させるにもかかわらず、『MUSIC』は童話でもメルヘンでもない。むしろ、作中で宣言されている通り反・メルヘンである(二二六頁)。動物は可愛げに描かれておらず、いかなるアレゴリーも暗示しない。スタバを通じて提示されているのは、現実世界の残酷さとそこで生き抜くための闘いである。五匹の兄弟と共に生まれるスタバは、まだ視力獲得がおぼつかないうちに四匹を失くし彼自身と一匹の兄だけが遺される。やがて母親も車に轢き殺され、兄も他の雄猫に殺されてしまう。佑多と遭遇しなければ、足に怪我をして独りになった子猫のスタバは青山霊園で死を待つのみであった。このような境遇で大人になるスタバは、単純化された、なんらかの道徳的意味を伝達する装置にはなり得ない。スタバは善の表象でも悪の表象でもなく、状況に適合し生存する者である。彼の「ブラザー」となっている佑多は、若干一三歳で犯罪者とするみ、麻薬販売に手を染めている。古川は、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か人間以外も」この作品に「招集されなければならなかった」(古川『MUSIC』四三〇頁)と述べている。「ボーダー」という概念は本章の主軸である。まさに、このような非・規範的主体性——動物はその代表例である——と関連する「ボーダー」概念が本章の主軸となる。

本章では『MUSIC』を動物論、あるいは人間・動物論³の領域、そしてSFの領域と関連付けて読み解く。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(Derrida, 2008: 24)。この関係は、すなわち前例のない動物の支配である(Derrida, 2008: 25)。「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。アリストテレスに始まりキリスト教やハイデガーに至るまでの思想は、動物界から人間を隔離しようとしてきた。人間に対して動物は「欠如」によって定義——知性がない動物(アリストテレス)、魂のない動物(デカルト)、顔のない動物(レヴィナス)、世界貧乏的である動物(ハイデガー)、答えない動物(ラカン)——されてきたのである。デリダは「肉食・男根・論理中心主義(carnophallogocentrisme)」という概念を使っ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体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「違犯にならない命の終わらせ方」(Derrida, 1991: 112)が存在可能でありながら、同時に「犠牲を犠牲にしなご」(Derrida, 1991: 113)構造を持つている。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、主体の概念を支配する「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(Derrida, 1991: 116)。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。

アイソーポスの寓話であったり、セルバンテスの『犬の対話』であったり、昔から「動物」という概念は逆説的に人間、あるいは人間性について論じるために使われてきた。そのような中、「動物」の概念に関し最も多様な解釈の可能性を提示するのはSFである。デリダの「どの動物？他者」(Derrida, 2008: 3)という言葉を採用すれば、SF作品中に生息する動物は「他者」である。様々な指摘はあるものの、SFの特徴は「認識異化」(スーヴィン『SFの変容』二八頁)である、というダルコ・スーヴィンによる説明は今でも的確である。「認識異化」によって、SFは多様な生き方、あるいは多様な新たな「主体」の可能性を生み出してきた。ジョアン・ゴルドンは「異化によって、自分の認識、あるいは自分の世界位置から抜け出し、この変化の影響を見

たり、自分の立場を他者の目から見たり、他者の立場を自分の立場に置き換えて見たりすることができると述べる。SFも動物論も、他者性、主体性、そして人間・人間性とはいかなるものかという問題に切り込んでいるのである。スーヴインの言う「認識異化」によって、人間は自己認識を更新し、動物を「欠如」以上の概念として捉え直すことができる。また、性・人種・階級によって構築される「他者」は、いわば「エイリアン」である。「動物」はSFに息づいているまさに究極的な「他者／エイリアン」の表象であるとも言える。

ところで、古川作品は一般的にはSFとして認識されていないばかりか、所属するジャンルに関しての定説も存在しない。古川は、自らの作品が一般的なジャンル認識において常に「部外者」として扱われている状態に関して、次のように述べている。

「まず、SFの人とミステリーの人は、俺がSFの畑でもミステリーの畑でもないとわかって、仲間に入れなかった。純文学の人たちは、SFやミステリーだからって俺の作品を読みもしなかった。つまり最悪の事態に陥った。」(内田「古川日出男のカタリカタ」一六一頁)

このような受容状況にもかかわらず、『アラビアの夜の種族』(二〇〇一年)は第五五回日本推理作家協会賞、ならびに第二三回日本SF大賞を受賞した。序論で示した通り、古川作品は変流文学に位置づけることができ、このことは異孝之が指摘している。異によると古川作品は「物語の実験を行うことで限りなくSF的感動に近い情緒をかきたてた境界領域文学、すなわち変流文学の最先端『アラビアの夜の種族』(二〇〇一年)」「伝統と共感覚」(一〇六頁)であった。異は変流文学の本質について次のように述べている。

「変流文学の可能性を吟味すればするほど何よりも痛感されるのは、あらかじめ存在する境界を意図的に侵犯する動きよりも、異質なジャンル間ならぬ異質な国家に属する文学同士のあいだで、何ら影響関係のないまま絶妙に共振する発想が生まれてくるという、同時多発に

よる環境無効化の動きであろう。」(巽『日本変流文学』三頁)

ゲーブルストリーム

元来「変流文学」は一九八九年五月号の『SF Eye』上でブルース・スターリングが用いた造語である。二〇一一年に出版された『Science Fiction Studies』のスリップストリーム特集にてスターリングは、変流文学は未来的ではなく、マジック・リアリズムでもなく、ニューエージでもないと述べている(Sterling, 2011)。それは「ポストモダンな感性を持つ非・現実的なジャンル」(Sterling, 2011: 7)であり、「多目的で、脱中心化された中央的な教条を待たない文学」(Sterling, 2011: 8)であるとし、SFが科学と関係を持ちインシュタインやニュートンに敬意を払ったのと同じように、変流文学はファンやボードリヤールに傾倒する「カルチャー・スタディーズ・フィクション」であると説明する(Sterling, 2011: 9)。

本章ではスターリングの立場に即して、『MUSIC』をジル・ドゥルーズとフェリックス・ガタリが發展させた「生成変化」という概念を用いながら考察する。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論じる。まず、人物の名前の変化に着目し、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。

一、名前と生成変化

『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、もともと、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(五頁)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淵佑多たぶちゆうたは、子供のころから自分の苗字を拒絶し、ユウタと呼ばれ、「響きだけのこーだつた」(九頁)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」(九頁)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」(九頁)。ユウタの目の前から猫たちが消え、残るのは女の「猫笛」(九頁)の響きだけである。

人間の可聴域からはおおいに外れた超高音をもはらむ節ふしが。その音楽はユウタの耳について離れなかった。幻の痕跡となつても離れなかった。奏者たる六十むそじの女が「あたしのブルース」と宣言した音楽。その口笛、すなわち猫笛。それはユウタを憂鬱ブルーにした。まさに誇張なきブルースだつた。そして自由なこーだの響きにのしかかり、消した。

音が音を消す。

響き、響き。

こーから名前の束縛がはじまる。ユウタは漢字の表記に縛られた佑多となる。(二〇頁)

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「田淵」で呼ばれるようになる。

第三章で紹介される佐藤美余は、小学生の頃シユガーと呼ばれていた。シユガーには「作図問題」を解く「超・数学としての数学」(一二三頁)の才能がある。シユ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、シユガーは「小学校のいきもの係」(一二三頁)の名前であり、「限定された環境で自然発生した」(一二三頁)現象であつたので、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。名前を埋めたシユガーは中学生になり、シユガーの語源であつた苗字の「佐藤」を拒絶し、シユガーでも佐藤美余でもなく、単なる「美余」へと変化する⁴。ここで決して美余は「中学校のいきもの係」(一二三頁)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(佐々木「COUNTLESS MUSIC」(一一八頁)。田淵佑多と佐藤美余は異種の生物と接触することによって、ユウタやシユ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。

ジル・ドゥルーズとフェリックス・ガタリは『千のプラトー』で「生成変化」の概念を提起した。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(Adkins, 2015: 1)。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、この線は一点をつなげる線分ではない(ドゥルーズとガタリ、『千のプラトー』、三三七頁)。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」(ドゥルーズとガタリ、『千のプラトー』、三三八頁)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〈持続対〉の両極端として理解したのである。

生成変化は関係相互の照応ではない。かといって相似でも模倣でもないし、結局は同一化でもない。(中略)動物への生成変化は夢でもなければ、幻想でもない。生成変化は完全な現実なのだ。しかし、それはどのような現実なのか？というのも、動物への生成変化は動物を真似たり、動物を模倣することではないにしても、だからといって人間が「現実」に動物になるのでも、動物が「現実」に別のものになるのでもないということはあきらみからである。生成変化から生まれてくるのは生成変化だけだ。何かを模倣するか、あるいは何かであるか、どちらか一つを選ばせようというのは誤った二者択一である。(ドウルーズⅡガタリ、『千のプラトー』、二七四～二七五頁)

ドウルーズとガタリによると、現実には存在し得るのは「生成変化そのもの」(ドウルーズⅡガタリ、『千のプラトー』、二七四～二七五頁)である。生成変化は「二でも二でもなく、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」(ドウルーズⅡガタリ、『千のプラトー』、三三七頁)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」——(ドウルーズⅡガタリ、『千のプラトー』、二七六頁)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」に対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〉ことによって佐多は〈猫になる〉という生成変化を経験し、ユウタ——響きだけの「こゝろ」——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と牽引される。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。ユウタは自らが属しない「群れ」⁵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。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。ユウタは田渕佑多に戻り、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(一一頁)しかない。

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。

かずみには二つの名前がある。どちらも同じ響きなのに、二つの名前。北川和身きたがわかずみと北川和美。かずみに二つの名前があるのに理由がある。

かずみは一人だけではないから。しかし肉体は一つだ。そして性が二つある。(一七頁)

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」(二八頁)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」(二八頁)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「なつた」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、特定な名前に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、「田淵佑多」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には、ユウタが現れる。これが、猫を数える才能を持つ「響きだけ」のユウタである。佐藤美余には、校庭のウサギ管理委員会の委員長として兎と接す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。

「イデオロギーと国家のイデオロギー諸設備」においてルイ・アルチュセールは〈呼びかけ〉の概念を提唱した。アルチュセールは「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、具体的な諸個人に呼びかける」(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」二二二頁)と述べている。シエリル・ヴィントが示す通り、アルチュセールの考えでは、主体は「イデオロギーの呼びかけを認めるときに」生まれる。これは、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ない、という意味である(Vint, 2001: 400)。〈呼びかけ〉によって社会的に認められると同時に、自らの社会的立場づけを認識する。この概念は、ジュディス・バトラーがジェンダー・パフォーマンス概念を提唱する際にも用いている。一九九九年に発表された『ジェンダートラブル——フェミニズムとアイデンティティの攪乱』の序文にてバトラーは、「私たちはいかにして、人間に対する理念的な形態学的な締めつけを、規範から締め出された者たちが生きながらにして死を宣告されることのないようなものに変えなければならないか」(Butler, 2014 [1990]: xx)。という疑問を投げかける。『ジェンダートラブル』には異性愛規範(heteronormativity)から生じる暴力に対する反応として、ジェンダーを「不自然化」するという欲望が現れてくる(Butler, 2014 [1990]: xx)。また『Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex』(ジュディス・バトラーは

つまり、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る。性は固定された身体の状態ではなく、規定を及ぼす規範によって

〈性〉を具体化させるプロセスである。また、具体化し得るのはその規範の反復によってである。反復が必要になるということは、この具体化が常に未完成であることを示している。つまり、身体は常に具体化を強いている規範に従うわけではないことを示す。(Butler, 1993: 1-2)

と述べている。〈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(Butler, 1993: 2)。つまり、性は「身体的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」。(バトラー『ジェンダートラブル』二〇〇頁)このシステムの運用がもたらす不可避な結果として、身体規範を逸脱した、非人間、つまり「おぞましきもの」が生まれてくる(バトラー『ジェンダートラブル』二〇〇頁)。

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」(古川『MUSIC』二九頁)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のである。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」(三九〜四〇頁)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「名前で所有」されるのを認めたことも意味している。

「ねえ。あたしはそうじゃないよ。あたしはもつと単純だよ。あたしは身の^{しん}ミ^びって字じゃない、美の^びミ^びでさ、そこだけ名前の漢字を入れ換えられた和美でさ、北川和美でさ、ほら、この名前であたしを所有したんでしょ？あたしを改名して、改名させて。縛ったんでしょ？だからあたし

は女で、単純に女で！そう……だからおかしいじゃない言って。

あなたはヘテロだって。言って。

「ちがうの？」

「あたしは怪物じゃないって、言って！」(四九〇五〇頁)

和美——女性として呼びかけられたかすみ——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。かす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ば、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すみは、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」^{アブジェクト}「おぞましきもの」⁸。そのものになる。かすみの多数多様性——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」(五〇頁)kaz, iii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。

二、群れと変則者

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

群れをなしうる「ドウルーズガタリ、『千のプラトー』二七八頁)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。

そして多はあった。一匹から一羽から一匹から一人への生命力の連鎖、または捕食の連鎖、または自由意志の連鎖のまわりに、一対多の、多は。美余は包囲されていた。そうした多の存在の多の現象に。まるつきり気づきもせず。その日、美余は、その界限に突入していた。ヒト科の動物として。そして多であるのは、やはりヒト科の動物の、しかも雌たちだった。現象がもつとも旺さかんになったのはその日の二つの時間帯だった。当然だが多の存在は多視点を持つ。(二二五〜二二六頁)

猫を追うことによつて美余は「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つ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」(ドウルーズガタリ、『千のプラトー』二八一頁)がいる。つまり、群れとしての(動物)が必ず持つ(変則者)がある(ドウルーズガタリ、『千のプラトー』二八一頁)。動物への生成変化には「常に悪魔との契約が交わされ、悪魔自身は

徒党の指導者としてたちあらわれることもあるし、あるときは徒党をはずれた隠者として、またあるときは徒党における至高の「力能」として「現れる(ドウルーズ＝ガタリ、『千のプラトール』、二八一頁)。ドウルーズとガタリはこの論理から表れる矛盾——「群れと隠者」、「群集による伝染と選択的同盟」、「純粋な多様体と例外的個体」の矛盾(ドウルーズ＝ガタリ、『千のプラトール』、二八二頁)——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(ドウルーズ＝ガタリ、『千のプラトール』、二八二頁)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つ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。

「一個の多様体はそれを外延として構成する要素によつて規定されるのでも、それを内包として構成する特性によつて規定されるのでもなく、それが「強度の内包量」intensionとして含みもつ線と次元によつて規定される。」(ドウルーズ＝ガタリ、『千のプラトール』、二八三頁)『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会うことによつて、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。

しかし、その猫はなわばりを在来の雄猫たちから奪つても、がつがつとしたそぶりでは雄猫をこまさず、子も生さ^なない……生させないから群れなかった。日本語でいう一匹^{ひとひき}獣として、あるいは英語でいうローン・ウルフ lone wolfとして、一匹の猫なのに一匹のイヌ科の生物に擬されても相応との風情^{ふうせい}で、いた。フリーでいて、しかも無敵のフリー猫をめざしていた。(一六九頁)

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」（ドウルーズ・ガタリ、『千のプラトール』、二八三頁）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に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は三〇代の「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うるのかと言えば、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——「J-Iという名前がある。その名前はJ-I自身が命名した」（一五四頁）。J-Iの素性についてはまず、「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」と説明されている（一五四頁）。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。要するに、J-Iの獣的要素には身体性がない。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——「非・フェイクスキン」（一五五頁）——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。

「衣類というかファッション、パーカとしての「猫の皮」は体型のファスナーを用いて前を締める。(中略)パーカなのだから当然「猫の皮」にフードはある。耳とひげがそなわった頭巾で、それぞれのパーツの造形はかなり写実的だから、かぶれば猫の頭となる。J-Iはかぶっている。」(一五六頁)

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」(一五六頁)とされ、「猫ののびの真似はしない」と説明されている。その上、J-Iの外見については腕の長さが強調され、猫というよりはむしろ、猿を想起させる。ドウルーズとガタリが言う通り、「へなる」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(ドウルーズとガタリ、『千のプラトール』、二七六頁)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応じて、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」めいたものと化する」(ドウルーズとガタリ、『千のプラトール』、三一五〜三一六頁)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いない。それどころか、彼は「何匹ぶんものパッチワークにして」「生命力はいまは皆無の猫皮」(一五六頁)を着ている。外見上は猫に近づいているが、自分の肉體そのものを使つて「猫めいたものと化す」わけではないのである。このことは彼の名前の解説を読んでも明らかである。

そしてJ-Iは自らをJ-Iと命名している。人としてのJ-Iには入沢潤いりさわみづかという実名がある。しかし、だからJ-Iが単なる通り名なのかといえは、そうではない。第一に、入沢潤のイニシアルがJ-Iであつて、ここには偽称の要素がない。簡略化されているが、断乎として「本当の名前」である。第二に、ここに出現した半人半獣としてのJ-Iはその「猫の皮」を手ずから制作し、かつ、自身にJ-Iという名前を与えたものであり、この

創造者としてのJ-Iは、ほかに名前を持たない。(一五七頁)

要するに、J-Iには名前が一つしかない、つまり、J-Iには多様性が表れていない。そして彼の芸術についても、「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」(二六二～二六三頁)。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」(二六三頁)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もできない。それどころか、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。

三、身体と音楽

ここまでに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。ドウルーズとガタリは、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」(ドウルーズとガタリ、『千のプラトー』、三二二頁)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」(ドウルーズとガタリ、『千のプラトー』、三二二頁)。

「音楽独自の音楽的内容もまた、女性への生成変化、子供への生成変化、そして動物への生成変化に貫かれているが、ありとあらゆる影響が楽器にすら作用をおよぼすことによって、音楽の内容はしだいに分子状態への生成変化をとげ、やがて聞きえぬものが聞こえ、知覚しえぬものが知覚しえぬままにあらわれるような、一種宇宙的なさざめきに浸されるにいたる。」(ドウルーズ『ガタリ』、『千のプラトー』、二八七

頁)

生成変化は非常に肉体的な現象である。生成変化を体験する主体(身体)は常に肉体的な世界に生息している。肉体的な現象であるということ
は、空間的で時間的な現象だということである。「微粒子の近傍域（近傍域、あるいは、同時現前のゾーン）で行われる「なろう」としているもの」と「なろうとされ
ているもの」の「欲望のプロセス」である(ドウルーズ『ガタリ』、『千のプラトー』、三二四頁)。ここではメルロー・ポンティの現象学を考慮に入れ、音楽
と生成変化における身体性に着目する。

モーリス・メルロー・ポンティの思考は、ドウルーズやガタリと同様に生物学者のヤーン・フォン・ユクスキユルから決定的な影響を受けている。『生物
から見た世界』(一九三四年)においてユクスキユルは「未知の世界への一つの散策を書き記した」と宣言している。この世界は未知だけではなく、
「目には見えない世界」(ユクスキユル、『生物から見た世界』、七頁)である。その「散策」は次のように描写される。

このような散策の第一歩は、日当たりのよい暖かい日に、甲虫たちがぶんぶん飛びまわり、チョウがひらひらとたわむれている、花の咲き乱
れた野原の入口から始めるのが最もよい。そこでわれわれは、この野原に住んでいる動物の一つ一つの周囲に、彼らの環境世界を描き出
し、その動物主体に通じる知覚標識(Merkmal)によって満たされた、一つのシャボン玉をふくらましていみよう。われわれ情景が、たちまち変

化し始める。色とりどりの花に満たされていた野原の多くの特性はまったく消え失せ、残りもその相互の関連を失って、新しい結びつきが形成される。つまり一つのシャボン玉の中に、一つの新しい世界が生まれ出てくるのである。(ユクスキユル、『生物から見た世界』、一〇頁)

ここで示されているのは、各動物の「環境世界(Umwelt)」の特異性である。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(ユクスキユル、『生物から見た世界』、九頁)。ユクスキユルによると「われわれが知り、体験している現実¹は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」一切なく(Buchanan, 2008: 13)。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」(Heredia, 2011: 2)する。これを説明しているのは、その後ドウ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、温度という三つの記号のみで成り立っている。ダニの雌は交尾すると、光に敏感な皮膚感覚を頼りに木の枝先まで登る。枝先から下を通過する哺乳類を待ち伏せる。哺乳類の皮膚から漏れ出す特定の酪酸の匂いを感知すると、それが吸血対象であることを知覚し、対象物の上に落下する。目標に当たったか否かを確認するための記号は温度である。正しい皮膚温度を持つものの上に落ちたら、毛が少ない場所を探し、血を吸い始める。もし冷たいものの上に落ちてしまった場合は目標に当たらなかったと判断し、また枝先に登り、再びこの過程を繰り返す(ユクスキユル、『生物から見た世界』、一二〜一三頁)。この三つの記号とその記号、あるいは情動に対しての反応がダニの世界を形作っており、これがダニの体験する世界のすべてである。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」(Heredia, 2011: 2)と結びついているのである。ユクスキユルは「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(ユクスキュル『生物から見た世界』一八七頁)。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。ホアン・マヌエル・エレディアはこのユクスキュルの理論の中に「形態形成的旋律」と「衝動的、あるいは機能的旋律」という二つの旋律を見出している。形態形成的旋律は「動物の身体の自己構成」を表し、それを「支配し、道具として利用するために付け加わる」のは機能的旋律である。機能的旋律は「動物の行動の自己編成」を表している(Heredia, 2011: 2)。

体が形成され、有機的な部分が関連付けられているとき、すなわち、楽器ができているときは、衝動的旋律が生まれ、生物の体に表現される。これによって生物が、コンサートである周りの世界と関連付けられるような相対的な自立を得る。(Heredia, 2011: 2)

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、メルロー・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』にてメルロー・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。メルロー・ポンティが發展させた「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・ブキャナンの理解によれば、メルロー・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、環境が有機体に特別な行動をとらせる——。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」(Buchanan, 2008: 125)だといつことである。音楽のモチーフで論を進めるメルロー・ポンティもまた旋律の概念を取り上げている。

「二つは統制される諸要素は、たんに相互に連結されるだけではない。それらは結合されるといふことによってひとつの全体をつくりあ

げるのであって、その全体はそれ自身の法則をもち、そしてちょうどメロディの最初の数音が全体にたいして解決 (resolution) の様式を指定するように、興奮の最初のいくつかの要素が与えられるやいなや、もうその法則が顕現するのである。個々の音符は、それだけ切り離してみられるばあいには多義的な意味をもち、無限に可能な全体のなかに入りうるのにたいして、メロディのなかにおかれたばあいの各音符は、全体の脈絡の要求に応じたものであり、そしてそれぞれ、各音符そのもののなかには含まれていないが、しかしそれらを内側から結びつけるような何ものかを表現することに寄与している。ふたつの違ったメロディのなかの同じ音符は、同じものであると気づかれることはないのである。逆と同じメロディが二度演奏されたとしても、もしそれが移調されているならば、ふたつの曲に共通な要素がひとつもないということもありうるであろう。(メルロー＝ポンティ『行動の構造へ上』一五四頁)

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。メルロー＝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」(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、いきるものにとつて、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(メルロー＝ポンティ『知覚の現象学』一四九頁)である。そしてこれは身体の「運動」と *son* つながっている。

もし、運動の現象をまじめにとらうと欲するならば、ただ単に物から成り立っているだけではなくて、純粹の推移から成り立つところの世界を考えねばならない。変化を構成するのは是非とも必要と認められた通過しつつあるものは、その特殊な「移行」の仕方によってのみ定義されるのである。例えば、私の庭を飛び去る鳥は、運動の瞬間そのものにおいては、単に灰色がかった飛行能力にすぎない。そして一般に、事

物が定義されるのはまず第一にその「行動」(comportement)によるのであって、静的な諸「特性」によるのではないことが、やがてわかるであろう。はっきりした諸特徴によって定義された同一の鳥を、それが通過した各点、各瞬間において、私が再認するのではない。飛びつある鳥が、その運動の統一をつくるのである。移動するのは鳥なのである。ちょうど尾をもった彗星のように、一種の偏在性によって、いまだここにありこの羽毛のはだきだが、すでにかしこにあるのである。(メルロー『ポントイ』知覚の現象学』四五二頁)

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」。走り始めるという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。

走りながら美余は問う、これってなに？美余は聞いてみる、大地？そう、大地。そこに鳴り響いている。美余の全身、一体の搏動と化した肉ピート体と共鳴するものが。これだ、と美余は思う。あたしの本能が求めていたのは、結局のところ、音楽。これ。この瞬間に美余はわかるからわかる。聞こえるから聞こえる。説明なんてできないよ、と思う。あたしは接続した、地面に、だから大地に。あたしはもともと接続していた。じやなかつたら走れないもの。でも、どうしてあたしは走ろうと思ったのか？走れつて命じられたのか？ちゃんと触れるようにだね。新しい触れかたをするように、つてだね。そうすると、あたし……感じて。

しま。

いま、音楽を感じて。(古川『MUSIC』七四頁)

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「走っていれば聞こえるの、聞こえているの、ちゃんと」(一四一頁)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(二二三頁)。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(二四六〜二四七頁)。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(メルロー＝ポンティ『知覚の現象学』一五〇頁)。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。

まずは品川駅のコンコースで、そこから東京湾までで、そこからはじまった……。搏動、と美余はひらめいている。からだど共鳴する大地、大地の音楽、東京の大地の、と連続的に——言語化しているか否かを問わず——認識しだしている。それが導いた。スタバに？じゃあ、それだ。質問はそれにしましょう。たぶん東京が回答するのよね、と美余はあっさり結論を出す。つまり東京の音楽が。ええい、音楽に訊け！そして佑多の真似をして、じゃっかん猫笛つぽいものを吹いてみる。もちろん猫族にも届けたい意味を込めて。(三〇二〜三〇三頁)

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。したがって、次節では言語の問題へと焦点を移す。

四、言語の問題

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。こ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¹⁰。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、生成変化は起らない。

オラフ・ステープルドンの『シリウス』¹¹では、最初の場面から言語の問題が明確に提起される。

ブラクシーの言葉のあいだあいだに、ほかの人の声ではなく、まるでべつな響きをもっていて、一語一語はつきりしてはいるくせに、人間のものらしからぬ声がないていた。彼女は家の角をまがるすぐ前に言った。「でも、あんた、手のないことをそいつまでもくぐずぐず考えてちゃだめよ！そのことはちゃんと克服したじゃないの」（ステープルドン「シリウス」八〇九頁）

ここには主人公シリウスが抱える精神的問題の原因となっている矛盾、つまり完全な人間の言語と手の欠如が示唆されている。シリウスは英語を話せるが、明らかに人間の声を持たず、人に聞き取りやすい明瞭な発声もできない。人間の言語を使いこなしながらも、完全な人間の言語行動にはほど遠いのである。口と脚を使って手の欠如を埋め合わせようとするが、実際に人間の身体を持つわけではないため、練習によりある程度人間の手作業を再現可能にはなるものの、本物の人間の水準に達することはできない。ハイデガーの思想においては、人間の手は器官としての手ではなく言語とともに現れる手である。シリウスは、言語と手に関して作品の最後まで思考を続けている。¹²

シリウスがどれほど「人間化」し人間の観点を持ったとしても、彼の「言語」は永遠に不自然なままであり、いわば第二言語と同等と云うべきものである¹³。英語は、犬の身体を持ち、犬の感覚から世界を体験するシリウスの身体経験にそぐわないところが多い。結局人間の言語を通して認識するものよりも、シリウスにとっては匂いと音の方が世界の主な体験となっている。

匂いと音に対して、非常に敏感なので、彼はこの二つの領域の豊かさを表現するには、人間の言葉はまったく不適當であることを知った。（ステープルドン「シリウス」四一頁）

シリウスが匂いと音に見出す「意味」は、人間の言葉では表現できない。ヴィトゲンシュタインの象徴的な言葉で「ライオンがしゃべれるとしても、私たちにライオンの言っていることが理解できないだろう」(ヴィトゲンシュタイン『哲学探究』四四〇頁)というものがある。シリウスの生活や受けた教育は人間のものであるとしても、彼の身体経験は人間には理解不可能である。シリウスが匂いや音から得る情報には相手の「感情」も含まれている。

彼の鼻も、人々のそれぞれの気分について、非常に多くの情報を彼に伝えるのだった。彼は、よく「機嫌のわるい匂い」「やさしい匂い」「おそろしい匂い」「くたびれた匂い」などについて語ったものである。(ステープルドン「シリウス」四二頁)

シリウスの言葉が示すのは、人間と完全に異なる世界体験である。そこに人間が想像すらできない感覚のあり方が提示され、その結果として、われわれが特権であると思っている、知性に基づいた世界理解に対し疑問が呈されている。

また、シリウスの音に対する感覚は音楽のモチーフを用いて描かれている。「音楽的などころがあった」と形容されるシリウスの声自体も、彼の音楽への興味と繋がっている。彼の人物設定は、科学者というよりは芸術家のイメージに近い。詩にも興味を抱くが、音に非常に敏感であるシリウスにとって、音楽は自己表現の手段として最適な芸術であった。しかしここでも、言葉の場合と同じく人間の音楽が自らの身体経験と合致しないという葛藤を抱えることになる。¹⁴

コミック作品『We3』は、軍事技術の研究によって兵器化された動物の物語である。全三章で構成され、いずれの章も失踪したペットの情報提供を募るポスターの画面で始まる。このポスターには三匹の登場人物の姿が掲載されており、犬のバンディットに1、猫のティンカーに2、そしてウサギのパイラットに3と番号が振られている。失踪のポスターと軍用動物に仕立てられた後のイメージとが対照的に示されることにより、動物達のおかれた不

安定な立場が示唆される。シエリル・ヴィントが説明するとおり、このポスターは動物を人間社会に統合する様々な方法を表現している(Vint, 2010: 4)。つまり、人間と暮らし人間の生活の一部分となるペットと、商品化された「ただの動物」との違いが明示されているのである。軍事研究「We3プロジェクト」で研究資材とされたこれらの動物は、名前を失い、商品としての識別番号となる数字が与えられるのみである。

動物同士の会話の場合だけ、吹き出しの中に数字とともにセリフが全て大文字で書かれており、これによって『シリウス』と同様、動物が話す言語の違和感を視覚的に紙面に表現することが試みられている。この作品における動物と人間の関係が最も明らかに表れているのは、We3プロジェクトを中止する時の軍隊の担当者の言葉である——「一体どのような気違いがわざわざ殺人兵器に言葉を教えるのか」(Morrison and Quteley, 2005:

29)。『シリウス』と違い、『We3』で問われているのは動物に知性があるかどうか、あるいは話せるか否かという問題ではない。仮に話せるとしても、その事実を人間社会で明るみに出してはいけないという設定がここでは重要である。これは、動物を機械の範疇に留め置くための戦略である。元のペットとしての生活に戻ることが切望するこの三匹の怪しげな英語と、サイボーグ的甲冑を纏わされた外見との極端な矛盾がここでも強調されている。

上記二作品はいずれも、動物が人間の言語領土に連れ込まれ、適応させるため身体を強制的に改変されたうえで、本来属しないはずの感覚領土での生活を強いられるという状況を実験的に描写していた。一方で『MUSIC』の設定はこれらとは根本的に異なる。まず、『MUSIC』は、動物が人間の世界に連れ込まれていない。人間の領域と動物の領域は分かれており、登場人物が各領域の境界——「ボーダー」——に触れることで生成変化が起こる。また、言語の問題はスタバや佐多、そして彼がコミュニケーションを取っている猫たちを通じて提起される。シリウスや『We3』の動物達とは違いこれらの猫たちは厳密な意味での言語を持たないが、知性を持つことは認められている。

そもそも答えられない。人と猫のあいだに会話は成り立たない。そもそも猫は、人が言葉とみなしているようなものでは思考しない。しかし、むろん、それ以外のものでは思考する。

その思い。

さわらないでほしいとスタバは思う。

さわられるようならば逃げなければとスタバは思う。捕まると。(古川『MUSIC』四二頁)

シリウスと同じく、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。メルロー＝ポンティによると「前もって存在する唯一のロゴスは世界そのもの」である(メルロー＝ポンティ『知覚の現象学』二四頁)。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な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「^{はじめ}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(古川『MUSIC』五四頁)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(九〇頁)。

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」(五五頁)。三番目の夜の遭遇で、今度は佑多が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(六三頁)。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」と考えるに至る(六五頁)。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」を含ませるようにした(六七頁)。佑多が「ミー。ミー。ミー。すると憂鬱は膨張」(六七頁)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」(六八頁)音楽として聞こえ始める。

佑多は何かがつかめたような感じがする。あるいは、この瞬間にもつかめそうな。即座に。跳躍、音の跳躍、そのさきに予感される規律。音楽？(六八頁)

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——「あの人間」——であることを確かに識別し「鳴き返す」(八三頁)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。

それからスタバは幻の音を求めて、耳をすます。さっきの響き、さっきまでの響き。スタバの感情に触れた、「うれしい」音とはちがう、目のまえに人間からじかに発していた響き。響き……き、キキキ。響きと、その高らかで鮮烈な残響。(八三〜八四頁)

口笛の音が気に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(八四頁)。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考えるだろう。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¹⁵。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」である(ハーン『人が動物たちと』一三七頁)。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。

あらかじめ構成された主体などないし、単一の起源も、一元的なアクターも、最終的な目標もない。(中略)諸行為体エージェントがおりなす動物寓話集や、係りあいの種類の多さ、流れた時間の長さは、もともと奇異なバロック宇宙論者の想像すら凌駕するだろう。わたしにとって、それこそ伴侶種シグニファイのあらわすことなのである。(ハラウェイ『伴侶種宣言』一二〜一三頁)

つまり、調和しえない数々の行為体や生活様式があるとき、それぞれが継承した全く異質な歴史と、可能性はきわめて低いが絶対的に必要な共同の未来との両方に対して説明責任を果たすようなかたちで、それらを寄せ集められるような仕事、すなわち、繊細な現場仕事の

「ことである。私にとって、それこそが〈重要な他者性〉のあらわすことである。(ハラウエイ『伴侶種宣言』一四〇―一五頁)

ここで説明されている内容は、「トレーニングの物語」中の子供のマーコと子犬のカイエンヌのトレーニング経験の部分でより分かりやすく換言されている。ハラウエイによると、トレーニングを始めたときマーコはカイエンヌのことを「マイクロチップを埋め込んだトラックを操縦している」ように扱っていた(ハラウエイ『伴侶種宣言』六四頁)。しかしトレーニングの目標は、一方的な命令、つまりマーコが機械のボタンを押すようにカイエンヌを自分の思い通りに行動させることではない。真の目的は、相互的な「やりとり」、つまり間主体性の獲得である。ハラウエ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(ハラウエイ『伴侶種宣言』六五頁)。これを達成するためには、まずマーコとカイエンヌが「お互いに目を向ける」ことを学び、「同じゲームに参加しなければならない」のである。マーコが一方的にカイエンヌに行動を指示するのではなく、カイエンヌもまた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(ハラウエイ『伴侶種宣言』六六頁)。

二〇一三年十一月『SFマガジン』に出版された草上仁の「ウンデイ」も、このような関係構築の可能性を探っている。この短編では人間シロウと、サック―楽器として使われるウンデイという種の生物―との関係が描かれる。ウンデイは背に結節を持ち、人間がその結節に触れることで演奏が可能となる。

見かけは毛の生えたナメクジのようだが、実は蜘蛛に近い節足動物で、毛並みの中に外骨格が隠されている。胸部の硬い殻を繋ぎ合わせる蝶番がいわゆる結節で、これに触れることで共鳴周波数をコントロールできる。(草上、「ウンデイ」一三四頁)

しかし、サツコは単なる楽器ではなくシロウと共生的な関係にある。ウンディの演奏は一方的に鍵盤を叩くというよりは、ウンディの体調と精神状態を把握して演奏を合わせなければならない。「弾く」というよりもむしろウンディと一体化して「歌う」というべきものである。結節に触れることにより、自分の思考をウンディに伝え、ウンディはその刺激に応じる。ウンディの音、動き、体温など、あらゆる身体的、精神的な記号を理解し、適切に反応する。これはお互いを常に認識し、常に行動を再考察する営みであり、まさに「還元不能な差異を横断する（やりとり）」（ハラウェイ『伴侶種宣言』七五〜七六頁）である。そしてこの（やりとり）の根源的な土台を提供しているのはやはり、『MUSIC』と同じく、音楽である。

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。「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。

だろ、スタバ？なのに、おまえは現れるんだな。灰色のその毛をさ、きれいに示して」と言っても、鳴きあえない。異類間の——いっぽうは猫、いっぽうは人、と分類された生物のあいだのコミュニケーション。しかし、感じる。スタバは佑多が、「歩こう」と言うと、言われたことを感じて理解する。

理解する。（古川『MUSIC』八八頁）

この時の二人（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）」（ハラウェイ『伴侶種宣言』七五頁）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な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は

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^{マター}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）」（ハラウェイ）^{コミュニケーション}伴侶種宣言』七五〜七六頁）である。この（やりとり）を可能にするのは佐多の「以心伝心音楽」（古川『MUSIC』一七三頁）なのである。

おわりに

「」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（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、これ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ということである。

「い、き、て、る」とスタツカートで声を出した。

そのフレーズ自体が音楽だった。（一九二頁）

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つて、ありとあらゆる生き物を繋げる連鎖を構築し、「連続体」のような世界を生まれている。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」とである」（Haraway, 2008: 4）⁶と「いう視点を提示している。「」でいう「連鎖」には、生成変化や出会いただけではなく「撰取」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——「撰取」——を頻繁に描いている。スタバの狩猟場面がこれを象徴しているが、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」(二二二頁)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。

蟬類では雄だけが鳴く。腹部にそなわった発音器をつかつて、鳴く。発振膜と呼ばれる部分を一秒間に一〇〇回振動させて。それを共鳴させて。蟬は、そこに、音楽を生じさせる。求愛の音楽を。都市の、夏の、愛の音楽を。(二二五頁)

そのクマゼミはただちに襲撃者に捕食されていた。宙で。その無限と言える空間ひろがりを保った、地上の、空中で。い、ちの途絶ひろがりのときも、しかしながら、クマゼミは鳴いた。求愛とは異なる悲鳴の音楽だった。悲鳴にはリズムがない。日本の夏の風物詩になり得ない。そして襲撃者の口腔内で、わずかにこの音楽も反響したが、共鳴はしない。その襲撃者して捕食者たる鳥類の、口腔の一部を形成している上嘴じょうしと下嘴かは、雄の蟬たちの共鳴器官の代用にはならない。(二二六頁)

胃の腑では、すでに完全になきから化したゼミが、しかし、残響のように腹部を振る寄せた。鴉はそれに反応したわけではない。反応したわけではないのだが、飛びながら鳴いた。カアアアアアアア！と声をひきのばしながら高らかに。黒い、つややかな翼を上向きにひろげて振る寄せながら。あたかも、音楽の継承だった。かつ、喜びの咆哮だった。(二二七頁)

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。

このうちの前胃をスタバはまるごと食んだ。すると、その内側なかにいた。まだ未消化の蟬がいた。その鴉が先刻捕食した一匹クマゼミが、いて、

スタバにその食感を堪能されながら喰らわれた。それは捕食の連鎖だった。かつ、スタバはわれ知らず音楽の残骸（としか呼びぶよのないもの）を嚥下していた。それは、だから、あたかも音楽の継承でもあった。（二二〇頁）

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、摂取が蝉と鴉を関連付ける。そして、蝉の音楽を嚥下した鴉がその音楽と共に鳴し「喜びの咆哮」をあげたのと同じく、スタバも、蝉に始まり変化してきた音楽と共に鳴し咆哮する。

図らずもクマゼミの食感が口直しになった。それからスタバは、吼ほえてみた。一瞬の、しかし高らかな、爆発的な咆哮だった。いずれ消化されるであろうものを体内にはつきり感じて、馬力を弾まかせたのだ。そら、そら——生命力！（二二〇頁）

先述の通り、ここでの音楽は身体と生成変化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。ハラウェイが述べる通り、「死体はへからだではない」（ハラウェイ）犬と人が出会うとき『二五〇頁』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「へからだ」は、常に、つくられつづける存在であつて、「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（ハラウェイ）『犬と人が出会うとき』二五〇頁からである。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¹⁷。

『シリウス』と『We3』の比較によって明らかになったように、『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」(empirical)になる『ハラウェイ』犬と人が出会ったとき』一〇頁)ことであり、常にあらゆる生成変化をなすという
ことである。

注

- (1) 村上春樹との関係についてはIgnatov, 2011を参照。ボルヘスとガルシア・マルケスとの関係については佐々木「ROUTE/VECTOR」、内田「古川日出男のカタリカタ」を参照。ステイブ・エリクソンとの関係については二人の対談、エリクソン・古川・柴田「歴史」とせめぎあう「想像力」を参照。
- (2) この部分は二〇二二年版に付け加えられた後記のような文章だが、正式な題名と頁数は記されていない。
- (3) 主に英語圏で用いられている「Human-Animal Studies (HAS)」概念の拙訳である。
- (4) ユウタとシュガーの小学生時代については『MUSIC』中には書かれておらず、二〇〇五年出版『LOVE』に記載されている。
- (5) 「群れ」の概念は「変則者」の概念との関連で、次節で詳しく検討する。
- (6) 藤高和輝による訳。藤高和輝「J・バトラーのジエンダー・パフォーマイヴイティとそのもうひとつの系譜」一八三頁。
- (7) 名付けることが所有を意味するのは、キリスト教の伝統に深く根付いた思想である。創世記にて人間(男性)は、世界のあらゆるものを名付けることによって、それらを所有する。ここでは天然資源や動物、人間の女に至るまで、人間(男性)によるそれらの支配が正当化されている。
- (8) 「おどましきもの」の概念については第五章で詳しく検討する。
- (9) 「平均的日本人の体型という視座からすれば、やけに腕が長い」古川『MUSIC』一五七頁、「ぼろぼろに両腕の長いおっさんが」古川『MUSIC』

二九四頁。

(10) 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。

「たとえば『MUSIC』という作品では、最初の草稿では、主人公なる猫は人間の言葉を喋っていた。でも、二百五十枚ほど書いてからすべて書き直した。それというのも、猫は喋らない、なぜなら猫だから、と思ったから。そして、あのスタバという猫が誕生した。それは人間中心主義の否定としての「動物の小説」ではなく、ある意味で人間中心主義を維持しつつ、けれども主人公は猫である、といった物語へのシフトだった。この意味は大きいと思う。

その果てに、『馬たち』では、馬は喋っていないのに馬たちの想いが文章化されるということになった。(中略)つまり、『ベルカ、吠えないのか?』では犬は喋り、『MUSIC』の猫は喋ることをやめ、そして『馬たち』では、それがどっちともとれる。もちろん、馬たちは馬たちで思考している、ただ、それが僕たちに翻訳可能かどうかは分からない。そしてこの先、動物を書くときにどうなるのかは、僕にはまだ分からない。」波戸岡『動物とは』九〇頁。

(11) シリウスは科学者トマス・トレロンの実験の成果で生まれたという設定であり、人為的に知能を高められた犬である。知性の象徴として人間の言語能力が必要になると考えたトレロンは、生まれてすぐの状態からシリウスに英語を教える。その上、自分の娘と一緒に育てることで人間と同等の教育も受けさせようとする。トレロンの人物設定は、一九四〇年代のSFによく見られた人文主義(ヒューマニズム)の象徴である。彼は進化のためなら何でもやるという科学者のイメージを表象し、人間の理性を象徴的に描き出している。

(12) 人間に育てられたシリウスは人間の理性に基づいて世界を認識するようになるのだが、これはゲラートという別の犬——言語が話せない——との関係性において見ることができる。つまり、シリウスはあたかも人間のように「話せる・話せない」という二分法を知性を測る基準として

用いるのである。デカルトによれば、動物は、刺激には反応するが質問には答えない。ラカンによると、蜂が花粉のありかを示すために使う踊りは伝言の記号でありながら、言語と呼べるものではない。動物の反応はいつも決まっておき、機械的である。ラカンと同様シリウスも、ゲラートには返事する能力を認めない。シリウスは犬でありながら通常の犬同士のコミュニケーションを取ろうとせず、英語でゲラートに声をかけ、英語での返事を期待している。さらに、シリウスは性にも目覚め、話すことができない相手の雌犬のことを「眠っている」と表現する。ステープルドン「シリウス」五四頁。

(13) 「話をするための彼の発声器官はまるでちがうので、彼がこの技術を完成したときすら、第三者で彼のこの妙な音が人間の言葉だと思うものは誰もいなかった。(中略)私は彼の言葉を、くんくん泣くとか、唸りとか、吠えるとかいう音で成り立っているように描写した。これは、本質的には事実だが、かならずしも真実を伝えていないうらみがある。彼の話しぶりはじつに優しく明白で、その声には流れるような、音楽的なところがあった。」ステープルドン「シリウス」二九頁。

(14) 「二つの悪のどちらかを選ばなければならないと思った。一つは、心から真摯さをもつて、だが、犬からも人間からも認められず、まったくの孤独のうちに自己を表現しなければならない。もうひとつは、心の奥にある人間との一体感のため、すぐれた犬としての感受性を棄て、人間の音楽的言語で、なんとか人間に理解できるように自己を表現するため、粗雑な人間のやり方のほうへ自分を訓練しなければならない。」ステープルドン「シリウス」九三頁。このようなシリウスの言葉は、植民地的主体の語りとして捉えることができる。植民地的主体として、シリウスは支配者の言語で支配者の価値観から自分のことを語っている。つまり、人間や他の犬と対話することによってシリウスは自分の主体としての立場を形成するのである。

- (15) 陸橋の下で佐多が「ありがとう」と言いかけるが、途中でやめて「……サンクス」に言い換える場面がある。これは、スタバに触れる際には慣れた日本語をやめ、自らも程よい違和感を覚える言語を使用しなければならないという彼の意識の表れだと言えるだろう。
- (16) 以降は青土社の高橋訳を引用するが、この一行——原文で「to be one is always to become with many」——だけは、高橋の解釈——「一人の人間に成長するというのは、つねに、多くのものたちと一緒になる過程なのである」(一一)——と異なるため、執筆者による翻訳である。
- (17) 「つまり俺は運動体であつて、変わるといふより移動している」内田「古川日出男のカタリカタ」一六二頁。

第五章 死の音——上田早夕里「夢見る葦笛」、飛浩隆「デュオ」、栗本薫「セイレーン」における他者性

前章の『MUSIC』での音楽は「世界における(へ)存在」の記号となっており、音楽に「なる」というのは現実世界的になること、すなわち常にありとあらゆる生成変化を成すこととして読むことができた。ここからは他者との出会いから湧き起る恐怖について音楽を中心に置きながら検証する。このような他者は、スーサン・J・ネイピアの日本文学論において現代に特有なものとして指摘される「自己に内在する、恐れる分身」(Napier, 1996: 95)である。生成変化を伴う他者との接触において「開かれた」主体への変化を促していたそれは対照的に、ここから扱う音楽は他者との接触において主体を崩壊へと導く。

破局をもたらす他者を描き出すモチーフを全イリアンであろう。この場合の他者とは特に全イリアンとして概念化される存在のことを指す。グレゴリー・ベンフォードは「エイリアンよりも基本的なSFのテーマはおそらくないだろう」(Benford, 1987: 13)と述べた。エイリアンは他者性の最も完全な表象であるために、皮肉にも我々人間という概念を考え直す際に頻繁に言及される。なぜならエイリアンという主題は、「SFという」ジャンル「パラダイム」と呼ぶべき最も特徴的な作用領域、つまり「人間(human)」と「非・人間(nonhuman)」の対立(Rose, 1981: 32)を表すからである。上田早夕里は「ふつうの小説だと、それを「登場人物の関係」「人間同士の関係」として書きますよね。でもSFだと、《人間》と《人間ではない》の関係として書ける」(上田『SFセミナー2011』企画採録「五〇頁」と述べた。「文学形式の面からSFはロマンスの転移として認識できる一方で、内容的には宗教の転移として解釈可能であろう」とマーク・ローズは述べる(Rose, 1981: 40)。あらゆる擬似科学的主題に取り組むことにより、SFは「神秘的なもの」と物質的なものとの媒介」の役割を果たすのである(Rose, 1981: 47)。ここからは、人間が古来宗教を通じて向き合ってきた死という主題、つま

り人間が非・人間になる過程を取り上げた作品を、「SFと神秘的存在との関連」という観点から検討する。エイリアンという概念は地球外生命体に限られるわけではなく、あくまで「他者の最も基本的な形式」であり、「部外者であると同時に身内でもある」可能性を孕む存在なのである

(Napier, 1996: 97)。

二〇〇九年に公開された映画『第9地区』は、一九八二年に南アフリカ共和国のヨハネスブルグに到着した異星人が、アパルトヘイト政策さながらに「第9地区」と呼ばれる特別行政区に隔離居住させられているという設定を採る。異星人たちの管理はMNU (Multi-National United) という軍事企業傘下の超国家組織に任せられ、物語の始まりは彼らが第9地区から第10地区に強制移住させられている場面である。「擬似ドキュメンタリー」の形をとるこの映画の主人公となるのがMNUのエイリアン対策課職員ヴィカス・ファン・デ・メルヴェで、彼は立ち退き要請の同意を得るため第9地区を訪ねる。ところが彼はそこで異星人が持っていた液体を触ってしまい、身体が異星人に変異しはじめる。武器開発のために異星人のテクノロジーを盗用しようとするMNUはヴィカスを研究材料として扱おうとしたため、彼は結果的に人間社会からの逃亡者となる。最後には完全な異星人の容貌に成り果てるヴィカスは、自ら他者性の領域そのものへと越境してしまうのである。

『第9地区』の異星人と同様、ここから扱う作品に登場するエイリアン的なものは人間と他者の境界を脅かす存在である。まず、「アブジェクト」の概念を用いて上田早夕里(一九六四年)の「夢見る葦笛」²を分析し、次に飛浩隆(一九六〇年)の「デュオ」³で身体と主体性の関係に着目する。最後に、死を伴う他者との出会いという観点から栗本薫(一九五三年)二〇〇九年の「セイレーン」⁴を検討する。また、ここまでに論じた他作品と同じく、これらの作品に描かれた音楽には自己と他者の境界を溶解する効果が認められる。前章までのそれは他者との接触から引き起こされ

る「生成変化」に象徴され、その接触は「生」そのものを表していた。本章では、境界の溶解は自己の喪失への恐怖をもたらし、「死」がそれを象徴する。

一、アブジェクトと向き合う

上田早夕里の「夢見る葦笛」では、ある日突然真っ白の「人型のモノ」（八頁）が現れ、道で歌い始める。「人型」とは呼ばれているものの、実際には人間が強い違和感を覚える見た目をしている。

人型の白いモノが、ふらふらと揺れるように歩いている。顔には目も鼻も口もない。頭のとっぺんから、何十本長い触手が垂れ下がっている。

「頭がイソギンチャクになった人」とでも形容すればいいのか。背丈は百七十センチメートルほど。触手も体も真っ白だ。レオタードを着ているのかと思っただが、透明感と艶のある色合いは生き物の肌に酷似している。人工物だとすれば、私が見たこともない新素材なのだろう。（八頁）

イソギンチャクを思わせる顔をしていることから彼らは「イソア」と呼ばれるようになる。イソアの数はどんどん増えていき、彼らが奏でる音楽に魅了された人間達がイソアへと変異しはじめる。そのうちの一人は主人公の天海亜紀の友達である響子と、彼女の元コーチであった管笠である。最終場面の町にはほぼ天海亜紀だけしか人間が生き残っておらず、彼女がイソアを殺すことで結末を迎える。

このような筋書きはよくある地球外生命体による侵攻物語の一例であるかのよう響くが、イソアは攻撃的には見え、作品全般にわたってただ道に立って演奏する姿しか描かれない。亜紀に殺されるときも反撃せず、身を守ろうともしない。また、物語は亜紀の一人称的視点による語りが基本であつて、イソアについては亜紀と響子の会話を通してのみ描かれる。二人のイソアに対する受け止め方が正反対であるところを見ると、文学作品におけるエイリアンの描かれ方に関する二つの典型パターンをここに指摘できる。一つ目は徹底的な敵としてのエイリアンである。この場合の彼らは人類を滅ぼそうとしているとみなされ、彼らを全滅させることが人類の道徳的な義務となる。H・G・ウェルズの作品——特に『宇宙戦争』（一八九八年）はこの典型例と言われる——や、海野十三の作品に描かれるエイリアンがこれである。二つ目は人類の救済者としてのエイリアンである。人間を超えた能力を持つ（異星からやって来たメサイア）のように、人類を教育し、前進させる勢力となる。

亜紀と響子のイソアに対する対照的な反応にはこの二面が象徴されている。初めてイソアの音楽を聴く亜紀はそれを「鈴を振るような甲高い音色」であると述べて快く受け止め、次のように形容する。

音の波が私の体を包み込み、穏やかに皮膚を撫でさす。足元がふわりと浮かぶような感覚に襲われた。舌の上に蜂蜜が数滴落ちてきたような甘味を覚えた。何とも表現しがたい懐かしさが胸に溢れる。痺れるような快感が肌の上をゆつくりと這っていった。二つの音は絡み合いつつ音楽を奏で始めた。聴いたこともない曲だった。それなのに、ずっと昔から知っていたような気がする（八頁）

しかし、その心地よい音楽はすぐに「人間の精神を削り取る」ものに豹変して聴こえ始める。「叙情的な旋律に意味不明の歌詞が」乗り、「日本語でも英語でもない」イソアの言葉は呪文のように響き、その瞬間に「快感は苦痛に、温かさは冷たさに、柔らかさは刺々しさに変わり、すべてがくると

反転」する。巫紀の本能は「これまでの感動を全力で否定し」、以降イソアの音楽に対して憎悪しか感じられなくなる(九頁)。巫紀は結局、イソアの音楽は「木林に鉦をあてて静かに引くように、人間から、大切なものを削ぎ落そう」と述べている(九頁)。後ほどの響子との会話から削ぎ落とされているのは人間の暴力性であることが分かるのだが、一方の響子から見たイソアは「ヒトの性質を変えるために」(二六頁)作られたものであり、その音楽は暴力に抵抗する「人間にとって理想的な音楽」(一九頁)であると響く。したがって、巫紀にとってのイソアの音楽は人間性を奪う脅威で、彼らは人間の絶滅を招く徹底的な敵となる。一方響子は、イソアの活動によって理想的な世界が実現すると思い、あらゆる暴力性を削除しようとするイソアを人類の救済者として認知する。しかしながら、響子が求めるユートピア的な世界を得るためには、人間という範疇に留まることをあきらめざるを得ない。人間性の喪失は、管禁がイソアへとの変異する場面に象徴されるように、精神面だけではなく物質的にも人間ではなくなることを意味する。

ジャック・ラカンは、〈鏡像段階〉を通じて子供は自己の肉体的境界を認識し、自我の発展の基礎を作ると説明した。鏡像段階では子供が自分の鏡像との同定を行い、「統一的で安定したアイデンティティの幻想」(Gross, 2012: 82)を獲得する。子供は自分の身体の輪郭を認知し、自己という統一体の幻想を通じて「自分を主体として身体の領域内に位置づける」ことができようになる(Gross, 2012: 82)。主体の境界を定める過程では、統合と拒絶、両方のプロセスが同時に行われる。このように「私ではないもの」の拒絶を通じて「私」の輪郭が作られる過程を「アブジェクション」と呼ぶ(McAfee, 2004: 44)。「アブジェクトは対象から一つの性質——私(私)に対立するという性質しか受けつがない」(クリステヴァ『恐怖』四頁)とジュリア・クリステヴァは説明する。しかし、拒絶されたものは完全に無くなるのではなく、主体の周辺に残り、その境界を支えながら、主体の団結したアイデンティティを脅し続ける。

存在が自己の脅威に対して企てる反抗、可能なもの、許容し得るもの、思考し得るものから投げ出され、途方もない外部や内部から来るようにみえるものに相対してのあの暴力的で得体の知れない反抗が、アブジェクションにはある。そこに、ごく近くにありながら、同化し難いもの。それは欲望をそそり、欲望を不安と魅惑に投げ込むが、それでも欲望はいたずらに魅了されるがままにはなっていない。恐怖を覚え、欲望は身をそむける。(クリステヴァ『恐怖』二頁)

アブジェクトは身体の境界を脅すものであり、内と外の相違をぼやかす身体の「穴」や「割目」として把握することもできるだろう。グロスが指摘する通り、「アブジェクトは、主体の身体性を超越することを不可欠とする、不可能なもの認知に対する反応」(Gross, 2012: 87)である。

先述の通りエイリアンのイメージは、逆説的に人間の境界を照らし出すものとして、他者性を最も明確に象徴する。動物と同じく、コミュニケーション不可能で相互理解が難しいそれは徹底的な他者となり、アブジェクトと断定される。「夢見る葦笛」のイソアはアブジェクトの分かり易い表象である。作中にはイソアが身体の境界を侵犯する方法が二つ描かれる。一つ目は、イソアの音楽自体である。音は耳の穴から入り、前章でも論じたように「世界における(への)存在」を記号として、身体の内外の繋がりを示し、両方の領域の連続性を明確にすると同時に、身体の境界をぼやかす。亜紀はイソアの音楽を聴覚や味覚、そして触覚で感受し快楽を覚えるが、すぐに「人間の本能を破壊するような」(一〇頁)嫌悪感に支配される。クリステヴァによると、「アブジェクトの存在が託されている者は、自己を認知し、欲望をもち、帰属し、拒否するなどの行為のかわりに、(自己を)分離したり、(自己を)位置づけたりし、そのために彷徨する、投げ出された存在」(クリステヴァ『恐怖』一二頁)となり、「自分を惹きつける疑似対象が孕んでいる危険や喪失を感じとっているが、その拘束をまさに脱しようとする瞬間に、それに深入りせずにはいられない」(クリステヴァ『恐怖』一三頁)という。では亜紀は、イソアの声からどのような危険と喪失を感じ取っているのだろうか。次は、イソアが身体の境界を犯す

二つ目の方法に着目することで、これを解明する。

境界が犯される様子を最も象徴的に表すのは、先にも述べた管絃がイソアに変異する場面である。響子は「イソアから採取した細胞を人間に植つけると、人体の溶融と再構築が始まって、ヒトはイソアに変わる」(二六頁)と説明する。「イソアになる」欲望はその音楽によって引き起こされている。音楽がウイルスのように働くのだとすれば、イソア自体はまるで人類を脅す感染症のように見えてくる。『Posthuman Voices: Alien Infestation and the Poetics of Subjectivity』(Gomel, 2012)においてエラナ・ゴメルは、このような「エイリアン感染(alien infestation)」と呼ばれるモチーフをジョーン・W・キャンベルの「影が行く」(一九三八年)とロバート・A・ハインラインの『人形つかい』(一九五一年)を取り上げながら論じている。⁶『人形つかい』ではナメクジのような異星生物が地球に侵入し、人間の背中にとりつく。イソアの音楽を聴いた人と同じように、宇宙から来たナメクジに支配された人間は従来感じたことのなかった幸福と平和な気持ちに満たされる⁷。地球侵入の目的について問われた支配者は「平和をもたらすため」と言い、支配によって人間が「淫靡の喜び」を得られると主張する(ハインライン『人形つかい』二六頁)。この主張は響子がイソアの音楽に関して説明している内容と重なっており、人間が「人が人を殺したり、暴力を振るったり、飢えて死んだり、騙し合ったり傷つけ合ったり、無言の圧力をかけながら監視し合う」(上田「夢見る」二六頁)ことのない世界、つまり「平和と満足」を得るためには、人間性そのものを諦めるほかないという論理がある。亜紀は、イソアへと変異しつつある管絃の状態を次のように描写する。

管絃さんは、眠っているのか既に人間としての意識が消えているのか、目を完全に閉じていた。手足があったはずの場所には、小さな乳白色の突起が植えていた。そこには、おそらく新たな指となるはずのものが出そろっていた。頭も体も蠟のように白かった。人間の血がすっかりぬけてしまったみたいだ。(二七頁)

響子によると、イソアへの変異はまるで蝶が完全変態を行うように身体が完全に溶けた後、「神経や呼吸器官や一部の細胞以外、酵素で分解して体を作り直す」というプロセスであり、管柱の手足は「再構成のときの栄養源になるために」「先に溶けて体内に吸収された」とされる(二七頁)。亜紀が変貌した管柱に対して抱く嫌悪感、死体を目にするときの反応に近い。クリステヴァによると「死体は——神を振り捨て、科学の枠外で対象となると——おぞましさを極みとなる」(クリステヴァ『恐怖』六頁)ものである。

アブジェクション

汚物が、私の存在しない、かつまた私の存在を許容しもある、境界を越えた側のことならば、屑のなかでも吐き気を催させることが最も甚だしい死体は、およそありとあらゆるものに進入した一つの境界である。(クリステヴァ『恐怖』六頁)

汚物は「不浄と清潔の違いを意味することによって、身体の内外的違いを」(Gross, 2012: 91)示す。イソアへの変異は人間性の放棄を意味しており、溶けている管柱の身体から輪郭が消えゆくのと同時に、生死の境界も曖昧になる。イソアの細胞は「生を荒廃させる」(クリステヴァ『恐怖』六頁)もであり、変異中の管柱の身体は死体に等しい状態となっているだろう。管柱という人格においては「もはや私が追放する主体ではなくて、《私》が追放され」(クリステヴァ『恐怖』六頁)、廃液として身体の内部が肉と肌を突き抜ける。管柱が主体として存在しなくなる際、身体の内部は「内部／外部の境界が崩壊したあとを埋め合わせる」(クリステヴァ『恐怖』七八頁)ために現れてくる。アブジェクションであるイソアは「主体による、自らのアイデンティティに対する不確かな理解」を浮き彫りにし、主体というものが常に「生み出されたところの不純なカオス状態に逆戻りできる」(Gross, 2012: 90)ことを確認させる。Grossが述べる通り「身体が、そこに課せられている境界線と限界は社会的な反射——つまり、自然の効果ではなく、欲望の効果——であることを認知する」と」(Gross, 2012: 90)がアブジェクションであるのなら、イソアへの変異は、元来「人間が非人間的なものを宿している」(リオタール『非人間的なもの』三頁)ことを象徴しているのではないだろうか。

二、主体の中に潜む他者

人間自体に内在する非人間性は、まさに飛浩隆「デュオ」の主題である。「デュオ」は天才ピアニストであるグラフエナウアー家の双子デネスとクラウス、そして彼らの調律師を務める主人公、緒方行男の物語である。デネスとクラウスは結合双生児のため、頭部から肩にかけては完全に二人分の身体であるが、胸あたりから「身体は寄り添うように一つとなり」、腰以下が一人分となっている(二二頁)。演奏の際、デネスは右手、クラウスは左手のパートを担当する。さらに彼らは聾啞でもあるため、全ての意思疎通は手話通訳者のジャクリーンを介して行われる。なによりも注目すべきなのは、彼らが、耳が聞こえないにも関わらず「音楽だけはちゃんと聴ける」と訴えていることである。具体的には「メロディも、音色も、感情も」「おんがくのうち音以外のすべてが「わかる」という(二二頁)。行男は、双子のもとで働き親しくなっていく過程で、彼らの天才的演奏は彼らの中に潜むもう一つの人格によって行われていることに気がつく。この別人格の存在は行男と双子の初めての出会いの時から示唆されており、とりわけ「冷気」と「死臭」という言葉で説明されることで、その異様さを醸し出している。この不気味な別人格が一体何者であるのかを明らかにするのが読解の鍵である。

十章で行われるジャクリーンと行男の会話では、グラフエナウアー兄弟は実は双子ではなく、三人兄弟となるはずであったことが明かされる。三人目は出産のとき「臍帯が喉にからまってすでに死にかけていた」ため、デネスとクラウスを救う唯一の道として、医者はまだ名付けられてもいなかった三人目を切り捨てた(七四頁)。生を受けることができた二人の人格は「テレパスでつながれて、一つの広場」のような空間を形成しており(四八頁)、三人目のグラフエナウアー、「名なし」だけがその空間に生き残ったとされている(七四頁)。ジャクリーンの説明によれば「この世界の空気をい

ちども呼吸できないまま死ななければならなかった」名なしが持っていたのは「くつきりと輪郭のある意識ではなかったかもしれない」。しかし、彼は「二人がかりでつくった原始状態のフィールドにすっかり刻まれ」、「だればばかることなく感情を解放できた」、「死の苦痛がもたらす叫び」のような存在だという(七四〇七五頁)。

名なしはいわば、デネスとクラウスの邪悪なドッペルゲンガー。のようである。「不気味なもの」(一九一九年)にてジークムント・フロイトは、「不気味なもの」とは、ある種の驚愕をもたらすもののだが、それは旧知のもの、とうの昔から馴染みのものに起因するのだ」(フロイト「不気味なもの」五頁)と説明した。中でもドッペルゲンガーは「不気味な効果を引き起こす数々のモチーフの中で最も顕著なもの」(フロイト「不気味なもの」二七頁)であるという。それは「自我—感情の発達史の中の個々の段階への逆戻り、自我が外界や他なるものからまだはつきり境界づけられていなかった時期への退行」(フロイト「不気味なもの」三〇頁)を表象し、この退行が「不気味なもの」の印象を引き起こす」というのである。この観点からすれば、また「輪郭のある意識ではなかった」デネス、クラウス、そして名なしは、個々を区別できる三人ではなく、その前の段階であったと推測できる。ジャクリーが「原始状態」と呼ぶものは、ラカンが「鏡像段階」(stade du miroir)と呼ぶ「主体」の状態よりも前、つまり、自分の輪郭をまだ意識せず、「他者」との区別が確立されていない未成熟段階と捉えられるだろう。

鏡像段階を経て、主体は自分自身を「個」——母に最も代表されている他者から離れた完全な個(体)——として認識できるようになる。鏡像段階は「同一化のひとつ」(une identification)、「つまり「主体が或る像を「自己」のものとして」引受ける時みずからに生ずる変形」であるとラカンは説明した(ラカン「わたし」の機能」二二六頁)。

このように、主体が幻影のなかでその能力の清熱を先取りするのは身体の全体的形態によつてなのですが、この形態は、*ゲシュタルト*としてのみ、すなわち、外在性においてのみ主体に与えられるものであつて、そこではたしかにこの形態は構成されるものというより構成するものではないながら、とりわけこの形態は、主体が自分でそれを生気づけていると体験するところの騒々しい動きとは反対に、それを凝固させるような等身の浮彫りとしてまたそれを逆転させる対称性のもとであられるのです。(ラカン「わたし」の機能「一二七頁」)

主体の輪郭を定めることによつて、「生体とその現実との関係」——つまり、「内界(*Innenwelt*)と環界(*Umwelt*)との関係」——を設定することができる(ラカン「わたし」の機能「一二九頁」)。

以上を念頭に置くと、デネスとクラウスの主体性の形成過程において、名なしは二つの役割を果たしていたことが明らかとなる。一つは、双子が鏡像段階を経る前の「原始状態」の記憶の表象である。もう一つは、双子の個々の自己認識のために鏡像段階で設定される「他者」である。デネスとクラウスは、自分自身の精神的な「輪郭」を認識するとき、未だ自他を区別できない状態にある存在——つまり、名なしの最終形態——を拒否する必要がある。つまりデネスとクラウスは、お互いを他者として認識するのではなく、二人とも名なしに原始の他者性を置いてしまっている。したがつて、名なしは双子の原始状態の表象であると同時に、二人が主体として成立するために不可欠な他者でもあるのである。

名なしが切り取られる手術の瞬間は、生き延びた二人の主体性を出現させたトラウマとして機能している。しかし、こうして獲得された主体性はどこか歪んでいて未完成のままであるかのように見受けられ、双子の内界と環界との関係は常に不安定であると言わざるを得ない。テレパス場があることによつて彼らの主体性の輪郭は常にぼやかされているばかりか、結合双生児としての物理的・身体的な輪郭の特異性がその状態をことさらに

強調している。これは、ツヴェタン・トドロフが「主体・客体間の境界消失現象」として定義する現象にも近い。彼は幻想文学研究における主体に着目しており、幻想文学では「主体・客体間の境界消失現象」がよく見られ、「文字通りの人格複数化現象とは、物質と精神の間の移行が可能となったこととの直接的結果なのである。心理的にはたれもが複数の人物であるのだが、今や物理的にもそうなるのだ」（トドロフ『幻想文学』一七八頁）と述べている。双子の精神と身体間の関係はこの境界消失現象に呼応する。Y字状の身体——一对の頭部から「寄り添うように」繋がりは始める胴体部分、一つしかない下半身——に似て、彼らの精神もまた三又に分かれている。デネスとクラウスという二人分の人格が明確に分離した第一段階の次に、共有部分であるテレパス場がある。そして独りになっている名なし、つまり主体性が未分化の部分が次段階に備わっているのである。ラカンの言葉を借りるならば、双子は「形態は構成されるものというより構成するもの」（ラカン「わたし」の機能」一二七頁）であることを体現していると言えるのではないだろうか。

しかし、果たして名なしは、双子の出生以来ずっと内に潜み続ける個別の存在であったのだろうか。そうとは言いつれないであろう。誕生の時、双子の身体には二個体分の臓器が備わっていた。つまり分離手術が十分に行える状態であったゆえ、両親はそれを望んでいた。しかし、双子にピアニストとしての才能を認めた児童心理学者クララ・ケイジが彼らを「研究資料」とみなしたとき、二人は別々の個人として生きていく可能性を失ってしまう。理由は次の部分に示されている。

兄弟の言語に遅れがあらわれた。二人の言語はそれまでとても早熟だったのだが、しだいに会話をしなくなり、見かけ上の語彙が減った。

脳の異常が疑われたが、そうでないことはクララにはわかっていった。会話が乏しくなっただけではない。兄と弟ははつきりちがったキャラクターの持ち主だったのに、個性の差までもが薄れていったからだ。

ピアノのせいではないかとクララは考えた。二人が一つのスタイルで歌おうとするあまり、パーソナリティが揃おうとするのではないかと。専門家らしからぬ思いつきかもしれない。しかし、クララにはそうとしか思えなかった。(四六頁)

つまり、ピアノを弾くことではつきりとした個々の性格が薄まり、均されてしまったのである。加えて、言語能力の低下により病院外の子供達と社交できなくなった兄弟は内向的になってしまう。二年間ピアノの練習だけに没頭したのち、ついに聴力も失い始める。

グラフエナウアーズが耳の変調を訴えはじめたのはこの頃だ。演奏中にしばしば聞こえなくなる。突然音が完全に跡切れてしまうのだと二人は口々に訴えた。検査に異常はなく精神的な理由によるものと推測されたが、なんの手も打てないまま無音症は日常生活にも広がり、程なくふたごは音を失うことになった。クララは大変なショックを受けたが、兄弟のほうはさほどでもなく、聞こえないピアノのまえで、すこしも変わらず弾きつづけた。「音以外なら、ぼくは全部聴ける」当時から、グラフエナウアーズはそう語っていたという。(四七頁)

名なしは双子の個性の溶解と同時に姿を見せる。先に述べたとおり、作中の登場人物は名なしのことを、「テレパス場」に残って双子にピアノ演奏の才を授けるだけの魔性的存在だと考えていた。双子の周りに次々と起こる死が名なしからの負の影響を物語り、その存在を確かに主張してはいる¹⁰が、名なしに完全な自己意識が芽生えるのは双子がジャクリンと出会う時である。この名なしの自己形成に対して行男が一つの要因を指摘している。一つ目は双子がジャクリンに好意を抱いたということ、二つ目は、双子が彼女と二重奏を行ったことである。両方とも、他者への接触意欲の表れであるとみることができるだろう。

ジャクリンとの二重奏を通じて、「ふたご」のなかで、ただの情報したまの研としておとなしくしていた名なしが覚醒した(七七頁)。二重奏を行うには

「よい耳で相手の音楽を「聴き、「わかりやすい言葉で」話すことが必要とされる(七七頁)。独奏時、デネスとクラウスは精神的かつ身体的に同調し、一致した二人の精神と体が名なしを産出していた¹¹⁾。しかし、この原始の名なしはまだ外界に直接触れたことがない状態にあった。それが、ジャクリンとの共演によって外との接触を果たし、新たな鏡像段階がもたらされたのである。二重奏を行うとき、従来演奏の際だけに再現されていた双子の溶解状態は、双子から分離して「ゆりかごの外へ歩きださなければならぬ」(七七頁)状況に置かれる。この瞬間に名なしは「誕生」する。二重奏を通じて名なしはジャクリンという「他者」を見出し、自分の輪郭を定める。名なしという「内界」(Innenwelt)が自分の「環界」(Umwelt)と関係を作る初めての瞬間が訪れるのである。

前章で音が「世界における(への)存在」であることが明らかとなったように、音は身体を貫き、身体の境界を解体する。名なしは双子の演奏中に起きてくる心身同調と、そこからの人格溶解の結果として現れていた。脳や耳、発声器官に先天的異常のなかった双子が聴覚を失い、喋れなくなったのは名なしの出現の結果である。つまり音を介して存在する名なしは、演奏も含めて彼らの「音響世界」全てを乗っ取ったのである。

『(中略)……しかしぼくらはいちど、取り戻さなきゃならなかった!』クラウスが苦しそうに吐き出した。(中略)

『演奏を取り戻すんです』デネスの目に暗い、しかし強い意志があらわされた。『あいつからとりかえすんですよ!』(五四頁)

名なしはふたごの音楽を奪った。耳と口を塞いで。(七六頁)

双子が言葉が話すことができなくなったのは身体的な障害を抱えたからではない。ラカンの精神分析学を基礎とする『A Voice and Nothing More』(二〇〇六年)においてムラデン・ドラーは「声が命の最初の発現であるならば、自分を聞き、自分の声を認識することは鏡での自己認識の前に行わ

れる経験ではないだろうか」(Dolar, 2006: 39)と指摘する。ドラーによると、自分の声を認識することは、ラカンの鏡像段階と同じような「自我の最小形態を発現させるために不可欠なナルシズムの初等手段」(Dolar, 2006: 39)である。これはギイ・ロソラトが「音響鏡」と呼ぶものでもある。声を発するとき、主体は音を生産すると同時にその音——自分の声——を聞き、「鏡像段階」と同じ要領で主体にとって外的なものに頼って自己を確立する。しかし外的な現象として感知される声は、自らの心内から発生しながら、同時に外から入ってくるものでもある。声の特徴は「発せられる」と同時に「聞かれる」、「送られる」と同時に「受けられる」点である(Rosolato, 1974: 79)。また生理学的に見ても、耳は外からの音だけでなく体内の音も感知している(Rosolato, 1974: 79)。自分が発する声によって身体に対する音の「出入りのイメージ」(Rosolato, 1974: 79)が不明瞭となり、それによって内外の境界認識も曖昧となるのである。

ところが、グラフィエナウアー兄弟の中で声を支配しているのは名なしで、デネスとクラウスは発声できないため、音を通じた自己認識を経験するのは名なしのみなのである。ドラーはこのプロセスを次のように説明する。

声に付随したナルシズムの初歩的な形態がある。外的な支持を欠いているようであるため、これは描写し難い。これは最初の「自己指示的」あるいは「自己反映的」行為であり、もともと自己に近い純粹な自己触発として現れる。この自己触発は影響ではない。なぜなら、声を反響する壁がないように見受けられるからである。これは、誰もが、自分の内から出ないまま送り手と受け手となる純粹な即時性である。

(Dolar, 2006: 39)

名なしが双子の自我形成を助けた「他者」であったならば、「情報の状態」(飛「デュオ」七五頁)、あるいは「叫びのエコー」(七六頁)としてのみ存在して

いた名なしは、自分の〈声〉に「初歩的な形態」のナルシズムを発見した。しかし、これは完全に内的なプロセスであり、名なしは監房のごとき自分の内界に閉じこめられている。二重奏の際にジャクリンが名なしに自己意識を与える鏡となつて、内的な自己同一化から外的なそれへと移行させたのである。主体は、音を通じて自分の「環境世界」あるいは「環界」(Umwelt)¹²と統合し内と外の境界を突破するが、名なしは双子から音を奪うことによつて二人をこの「音響世界」から追放している。

このように読むならば、行男が双子を助けようとするとき彼らに「音」を取り返させるための戦略を立てていることも頷ける。

ふたごを呼び返す手立てがあるとしたら、それは音楽以外にはありえない。名なしがきみとのデュオで自己を知覚したのと同じ。音楽の力でなら、ふたごも名なしの枷かせをうち壊せるだろう。(一〇四頁)

行男はデネスとクラウスが一塊になつたような名なしの輪郭を打ち砕こうとする。デネスとクラウスは「別々の身体の持ち主」(一〇四頁)であるから、もともと分離手術が可能になる余地があつた。未分離の状態では、デネスは右手、クラウスは左手を担当しているので演奏の時は自ずとテレパス場が必要となる。したがつて、二人の同調と統合の結果である名なしを排除するなら、彼らには「二つの脳。二つの心臓。二本の腕。二組の耳」(一〇四頁)、つまり二人であることを思いださせなければならない。彼らがエファーとプロスカという歌手の伴奏を行う場面で、調律師である行男は「鍵盤の中央を境に、右側と左側とで音色を変え」、故意に「右と左ですべてが違ふ」状態になるようピアノを調整する(一〇二頁)。

きらびやかに響きかわす敏感な高音と、鈍く太い粒立ちの低音。これがぼくの処方だ。鍵の反応も変えてある。タッチの重さ。キイを押していつて音が出る位置。はねかえりの速さ。右と左ですべてが違ふ。調律さえ、こくこくわずかにピッチをずらしてある。(一〇二頁)

行男の仕掛けによって双子は自らの身体の制御権を取りもどすが、行き場を失った名なしがまるでウイルスのようにブロスカに感染し、ブロスカが双子を殺害するという劇的な展開を見せる。発狂したブロスカは入院させられ、行男はジャクリンと結婚するに至る。

ところが、最終場面でアントーニオ・サヴァスターノが行男に会いに行くときには、行男は元の行男では無くなっている。なぜなら、彼も名なしに「感染」したからである。『人形つかい』のナメクジと同じように身体を名なしに支配され、自分の内面に閉じこめられた行男という人格は夢を見させられている。サヴァスターノの言葉で、行男は「人格がばらばらにされ、しかも生かされたまま潰けられている槽」(一一五頁)に入っている。ここには、名なしを通じて「エイリアン感染(alien infestation)」という主題が再び姿を現していると言えるだろう。「夢見る葦笛」のイソアの音楽と同じく、名なしの音楽は人間に「一撃」を与えると彼の「パターン」を転写してしまうという性質がある(一一五頁)。

ぼくはテレパス場の中でしか生きられないということはありません。情報が動く場所であつて、何らかの方法で傷をつけることができるなら、ぼくはそこへ自分をコピーできる。(一一五頁)

ここでは音という概念が「情報」と関連付けられている。音楽と声を通じて存在していた名なし、すなわち「音」そのもので出来ている名なしは「情報」の塊であり、様々な人々に乗り移ってゆく。人間の中に潜み、膨張し、最後には宿主を完全に食い尽くす名なしは、人間が内に宿している非人間的なものであり、まさに「ある種の驚愕をもたらすもののだが、それは旧知のもの、とうの昔から馴染みのものに起因する」(フロイト)「不気味なもの」(五頁)、「不気味なもの」そのものであろう。邪悪なドッペルゲンガーとして、名なしは「デモーニッシュなもの」、「人間各人に根元的かつ本来的に生れついた焦燥」(ツヴァイク)『デーモン』(一〇頁)を表象している。

人間はこの焦燥のために自分自身から抜け出し、自分自身を超えて無限の境へ、根源的な世界へ駆り立てられるのである。いわば自然が、そのかつての混沌のうち、どうしても手放せなかつた一部を昔ながらの焦燥にみちたまま各人の魂のなかに残し、それが緊張と情熱をはらんで、人間を超え感覚を超えた根源界に帰ろうと欲してでもいるかのようなのである。魔神は、われわれ人間のなかに入りこむことによつて、ありとある危険、過度、恍惚、自己放棄、自己破滅へとふだんは静かな存在を追いたてる発酵素としてはたらき、沸き立ち、責めたて、刺戟する酵素としてはたらきを、具現するのである。(ツヴァイク『デーモン』一〇〇〜一一頁)

魔神のように、名なしは「人間を超え感覚を超えた根源界に帰ろう」という欲望を引き起こす。その「根源界」とはつまり死を意味する。名なしは「過剰な言葉と感情で周りを巻きこむ、煩い墓。お喋りな死」(飛「デュオ」一一二頁)なのである。

三、死の本能を誘発する音楽

ここまで、作品に描かれた音楽には主体と環境の境界を解体する効果があることを読み取ってきた。「夢見る葦笛」と「デュオ」では、崩されているのは自己と他者を区別する境界であった。音楽によつて自己が他者と溶融し、結果として「死」を招く。「夢見る葦笛」では二つの局面で死が表現された。一つはイソアに変異する人間の体が溶け落ちる時、つまり身体の内外の仕切りがなくなり腐乱死体の状態に近づく時である。もう一つは、音楽の誘惑を拒絶した主人公がイソアに対して殺人衝動を抱く時である。こういった死への切迫は、名なしに関わる「冷氣」や「死臭」(飛「デュオ」五六

頁)、両手に染み付く「悪臭」(飛「デュオ」五六頁)といった明らかに死体を想起させる描写とも類似するだろう。周りの人間を死亡させ、彼の影響下にある人間には殺人衝動が湧き起る。このような死への欲動と音楽との関連を描き出す小説として、最後に栗本薫の「セイレーン」(一九七九年『SFマガジン』)を検討したい。

「セイレーン」におけるエイリアンは、人魚のような——死へと導く魅惑的な——声で歌う女性の姿で現れる。この小説では二五八六年と一九七九年という二つの時空間の物語が同時進行し、二つの時代を繋いでいるのが死の欲望を喚起するその歌声である。物語の初め、桜井高という未来に生きる主人公は、先輩宙航士のジョン・レノックスから彼がS・Rスーパーレスキューで働いていた頃、事故に遭った《アルゴ12》という豪華客船の乗客の遺体収容にあたった際、女の歌声を聴いたという話を聞かされる。レノックスと高の宙航が亜空間(ハイパー・スペース)に突入するとき、高は例の《彼女》を目撃し、同時にレノックスは再びその歌声を聞く。《彼女》は初めて高の前に現れる時、亜空間の中に存在している。「ローレライ」と《彼女》に呼びかける高を乗せた宙航は亜空間から飛び出し、彼女の姿はそこで消える。のちに高は彼女を再び目撃するが、そのときの《彼女》は、「ハイパー・スペースのさなかで見た《彼女》とは、どこからどこまで——髪の色も、すがたかたちも、目の色も、顔立ちまでも、共通したところがなかった」にも関わらず、高はそれが《彼女》であることを一切疑わない。たとえ外見が変わるうとも「彼女だ、だからだ」という確信は揺るがない(六一頁)。三回目の出会いは高の死亡の瞬間に訪れる。婚約者のマルグリットにヴィーナスという新しいバンドを聴かせた高は、その曲が「ローレライ」のメロディ(二〇一頁)であることに気づき、それを彼への何らかのメッセージであると考え、彼はバンドを追いかけ、いざ対面してみると《彼女》の姿はそこにはない。最後には高が乗った宙航が流星群と衝突し、死亡の瞬間に高は再び《彼女》を目撃する。

同時進行で語られる一九七九年の物語の主人公は、テレビ業界で働く桜井ヒロムである。彼は「全日本ポップス大賞」という番組に携わるかわら、

受賞候補者の「セーラ」という歌手の虜になっている。ヒロムとその友人の安斉正之という記者は、セーラのファンがカルト教団のような社会を形成しており、セーラがアメリカに住んでいた時期に死亡事件——殺人、自殺、事故など——の数が異常に増え、日本に拠点を移してからは日本でも同様の事件が増えたという事実を発見する。また安斉は若者の自殺について調べていた時、セーラのライブに行けなかったこと、あるいはアルバムを買えなかったことが共通の動機となっていることに気づく。彼はセーラがハーメルンの笛吹きのように歌声を通じて人間を支配していると主張し、セーラが人間ではないという自説を示す。こちらの最後の場面は「全日本ポプス大賞」収録当日で、会場をセーラのファンが包囲し、結果の公開前からセーラの優勝を祝う。ヒロムはこの時セーラと対峙する。

「セーラ」あるいは「ローレイ」とは一体何者であろうか。作中で初めて描写があるのは未来の亜空間に浮かんだ状態の彼女であり、高による説明は次のようである。

赤が黄と、黄がオレンジと、灰色が青と入れかわり、とけこんでゆく世界、かりそめの次元で、《彼女》は真赤な髪とあざやかなマリンブルーの肌、金色の目をした背のたかい女に見えたかと思うと、次の刹那、紫の肌と赤い瞳、素晴らしいプラチナ・ブロンドの髪、次にはすべてが金色
一色のネガ・フィルムのなかの女のようにかわつてしまうのだった。(一六頁)

外見が安定せず、高は「《彼女》がはたしてさだまった姿、かたちをもっているのかさえ」分らないと述べている(一六頁)。この掴みどころの無さは二回目の遭遇の際さらに強調される。前回見た《彼女》とは「どこからどこまで——髪の色も、すがたかたちも、目の色も、顔立ちまでも、共通したところがなかった」(六一頁)にもかかわらず、高は「《彼女》であることは、どう疑うすべもなかった」と言い、その理由については「なぜならそれは彼女だ、

つたからだ」と非論理的な主張しか行わない(六一頁)。一九七九年の世界には《彼女》は超人気歌手の「セーラ」という姿で現れる。どの外見で出現したとしても、あるいは肉体的に「ほんとうに存在しているのかどうかさえさだかではない」(栗本「セイレーン」六一頁)としても、高とヒロムは《彼女》の存在を固く確信する。

《彼女》の存在には肉体的な物質性が伴わないと言うことが可能だろう。このことは、ヒロムがTV番組の準備中、その姿を認めながらも目前に立っている身体が「セーラ」ではないと断言するときにも明確になる。

茶番劇だ——思わずぼくは呟いていた。どうして誰も気づかないのだ？セーラはそこにいやしないじゃないか！あそこに立っている人形のようにきれいなほっそりした、黒い服をきた少女、無関心で静かに笑っている——あれはセーラじゃない。(栗本「セイレーン」四二〜四三頁)

外見上は彼女そのものであるが、「セーラをセーラたらしめているあの特別なもの、おそるべきなまましい存在感とでもいったあたし csak だけは、まるで持っていない」(四二〜四三頁)と感じたヒロムは、彼女が実際にはそこに「居ない」ものと判断する。ところが、音楽が流れ歌い出そうとする瞬間、突然本物のセーラの出現を感じとる。未来での遭遇においても、高は「《彼女》を見た——というよりも、感じた」(栗本「セイレーン」一八頁)と述べ、レノックスも《彼女》の歌だけを聴いている。「デュオ」の名なしと同様、《彼女》もまた肉体的な存在ではなく、やはり「音的な存在」だと捉えるべきであろう。彼女は身体ではなく、その歌声を介してのみ作品世界に存在し得るのである。

「声」という概念はしかし、常に身体の幻想を伴うものでもある。なぜならば声は「サインifiant」(signifiant)を身体に結びつけるもの(Dolar, 2006: 96)の役割を果たすからである。すでに論じてきたとおり、音は「世界における(の)存在」方法であり、空間と時間を構築する。録音再生技術の発

明以前は、「音を聴く」ためには「音を発生させたものと同じ時空間に存在する」ほかは無かった。これは音が我々に特定な親しさを感じさせることと関係がある。レ・ブレトンの言葉を借りるなら、「聴覚は内在的な感覚である。聴覚は世界を自己の深淵に引き込むであろう。対照的に、視覚は自分を自分の彼方に投げ出す」(Le Breton, 2017: 71)。《彼女》の存在が音に基づいているということはすなわち、彼女と出会うことは単なる「対面」ではなく、彼女の存在が身体の奥に染み込み、充満するという状態である。身体を貫くこのような激しい邂逅によって、「死の欲動」が生み出されるのである。

おわりに

第二部に入り、音楽を他者との接触機会や手段として検討してきたが、その接触は生と死という両極の結果を志向し得ることが明らかとなった。生成変化によって音楽に「なる」ことは「現実世界的 (worldly) になる」(ハラウェイ『犬と人が出会うとき』一〇頁) ことであり、その音楽は多種多様なものの関連性を強め、生命そのものを表象した。対照的に、本章で検討した諸作品では音楽が身体を掌握し、関わる者を死に至らせる。しかし、このような生死の対立を見て「音楽と他者性との関係には一貫性がない」と結論付けるのはあまりにも短絡的に過ぎる。なぜなら、実態はむしろその逆だからである。

「快原理の彼岸」(一九二〇年)にてフロイトは「死の欲動 (Todestrieb)」の概念を提唱した。そこで彼は、主体にはエロスとタナトス、いわば「死の欲動

(Todestrieb)と「生の欲動 (Lebenstrieb)」という二つの根源的な欲動が備わっていると説明している。「反復を強要する守旧的欲動」(フロイト「快原理」九〇頁)である死の欲動に対し、「新たな形成と進歩を迫る」(フロイト「快原理」九〇頁)のが生の欲動だという。ところが、有機体の欲動は「守旧的であり、歴史的に獲得されたものであつて、退行を、つまり、以前のものの再興を目指す」(フロイト「快原理」九一頁)性質を持つ。したがつて、有機体の進化は「妨害し逸脱させる外的影響のおかげ」(フロイト「快原理」九一頁)であると捉えることができる。つまり、「無生命が生命あるものより先に存在していたの」(フロイト「快原理」九二頁)である。有機体の進化に最も影響を与えたのは、地球の進化と、地球と太陽との関係の進化であるとフロイトは述べる(フロイト「快原理」九一頁)。

つまり、欲動とは、より以前の状態を再興しようとする、生命ある有機体に内属する衝迫である。ただ、生命体はこの以前の状態を、障害を及ぼす外的力の影響のゆえに放棄せざるをえなかったのだ。欲動とは一種の有機的弾性である、ないしこう言つた方がよければ、有機的生命における慣性の表れなのである。(フロイト「快原理」九〇頁)

こうして外的な力によつて変化させられた「生命なき物質」の中には、「生命体の特質が目覚めさせられ」、「緊張が発生」する(フロイト「快原理」九二頁)。しかし、「安定性への性向の原理」¹³により、無生命状態から生命体へ変化したものはその緊張からの解放を求め、結果として「無生命へ回帰しようとする」「最初の欲動」が現れる(フロイト「快原理」九二頁)。故に、「あらゆる生命の目標は死」(フロイト「快原理」九二頁)だと理解することができるのである。したがつて、主体が持つ二つの根源的な欲動、「生の欲動 (Lebenstrieb)」のエロスと「死の欲動 (Todestrieb)」のタナトスは、全く同じ現象の表と裏たということになる。

音は悲痛でも、激情的でもない。哀しい色のなかに安らかな表情が織り交ぜられ、長調とも短調ともつかぬ感情のあわいをゆききする。死を甘んじて受けるのではないが、どこかでそれを望んでもいる。生と死が、寄り添った音楽。(飛「デュオ」一〇九頁)

「デュオ」のこの一節は、正にここまで議論の核心を突いている。本章で検討した作品群での主体性を揺さぶる音(楽)は、自己と他者の垣根の破壊者として現れていた。そして、これを象徴するのが「声」であったということは偶然ではない。

声は分割の原理の根本である。どちら側にも立たぬにもかかわらず、同時に両側に存在する。内と外の交差点でありながら、その分割への位置づけは不可能であり、両側を接続すると同時に分割する最も薄い薄片なのだ。(Dolar, 2015: xviii)

インア、名なし、そして《彼女》には、他の登場人物との関係を築く、あるいはコミュニケーションをとる欲望があり、欲望は声を介して表れる。なぜなら、声は「外界そのものが不確実になるくらい、直接に内界まで切り込み、内界が存在することすら声に頼るくらい、内界を暴く」ものであり、声を発することは「他者への支配」でありながら、「他者への露出」ともなるからである(Dolar, 2006: 80)。

三者の声が、自己を切り開き他者に接する欲望を象徴していることは間違いない。しかし、こうして他者に直接接触れる、あるいは他者との境界を壊すことは、前に述べた通り鏡像段階以前の状態に戻ることをも意味する。つまり、このような方法で他者に接すれば、自らの身体の輪郭が定まらず、自己と他者の概念把握が未分化な段階に戻ることになる。ゆえにこの行為は「以前のものの再興を目指す」「退行」(フロイト「快原理」九二頁)として、そして「無生命が生命あるものより、先に存在していた」(フロイト「快原理」九二頁)状態の逆行、すなわち「無生命へ回帰」(フロイト「快原理」九二頁)欲望を引き起こすのであろう。言い換えるならば、他者との接触には常に死への欲動が潜んでいる、ということになる。

注

(1) 狭義のエイリアン、つまり十九世紀のH・G・ウェルズの作品の流れを汲んで影響力を持った地球外生命体・異星人という意味だけではなく、一九七〇年代のフェミニズムSF以降のより広い(規範以外の他者の複合体)という語義も含む。小谷『エイリアン』二二〇―二二八頁。

(2) 初出異形コレクション・第四十三巻『怪物團』二〇〇九年、光文社文庫。本論で扱うのは二〇一六年に『夢見る葦笛』に収録されている版である。上田早夕里の『火星ダーク・バラード』は二〇〇三年に第四回小松左京賞受賞、『華竜の宮』は二〇一一年に第三十二回日本SF大賞及び二〇一〇年の第十回センス・オブ・ワンダー賞大賞を受賞した。上田作品では人間の境界及び他者性が頻繁に取り上げられる。渡邊によると、上田作品では「他者の他者性はついに克服されることがない」。作品中で「ついに解消されることのない永遠の他者性」という主題は、物理的な他者との人間関係のみならず、自己の他者性、さらにはアイデンティティーの揺らぎといった主題をも呼び寄せる」のだという(渡邊「独身者たち」二三八頁)。また、ジェンダー論からの上田作品の分析についてはHarada, 2015及び

Harada, 2017を参照。

(3) 初出『SFマガジン』一九九二年一〇月号、早川書房。本論で扱うのは二〇〇四年に『象られた力』に収録されている改稿版である。『象られた力』は二〇〇五年に第二十六回日本SF大賞及び第三十六回星雲賞日本短編部門を受賞。『ランギッド・ガール』は第六回センス・オブ・ジェンダー賞を受賞した。『自生の夢』は二〇一七年第三十八回日本SF大賞を受賞した。二〇一九年に『零號琴』は第五十回星雲賞日本長編部門を受賞した。

(4) 初出『SFマガジン』一九七九年二月号、早川書房。本論で扱うのは一九九三年に『セイレーン』に収録されている版である。栗本薫の最も有名な作品は『グイン・サーガ』である。一〇〇巻を超えたファンタジー作品で、二〇〇九年に第三十回日本SF特別賞を受賞した。また栗本は中島梓名義で評論家としても活動した。

(5) 第一章にて扱った「十八時の音楽浴」(一九三七年)はその一例であるが、「地球を狙う物」(一九三九年)の人間を食べる火星人、あるいは『火星兵団』(一九三九年)の地球の生物を家畜化しようとする火星人もこのパターンに属している。

(6) John Wood Campbell(一九一〇年～一九七一年)はアメリカ合衆国出身のSF作家・編集者である。キャンベルが「Astounding Science Fiction」の編集者を務めた時期は北米の「SF黄金時代」(Golden Age of American Science Fiction)と呼ばれ、この時期に作品を発表し始めた作家の中にシオドア・スタージョン(一九一八年～一九八五年)、アイザック・アシモフ(一九二〇年～一九九二年)、A・E・ヴァン・ヴオークト(一九一二年～二〇〇〇年)といったSFの大家がいる。また、ロバート・ハインライン(一九〇七年～一九八八年)もその一人であり、黄金時代の特徴であった科学要素と論理の正確さを標榜し、今日「Hard Science Fiction」として認識されているサブジャンルの先駆者となった。

(7) ナメクジに取り憑かれた『人形つかい』のおやしは「人間がこれほどまでの平和と満足と安寧とを味わえるものだとは知らなかった」と述べる。ハインライン『人形つかい』三八四頁。オールドマン

(8) 「そのとたん、ぼくは異様な冷気を嗅いだ。／大きな冷凍庫のなかに入ったみたいだった。／まず鳥肉の腐った臭いを感じた。」「死に敗北をみとめるときは感情が、ありありと舞い戻ってきた。」「いままさに死のうとしているみたい感覚のなまなましさに、ぼくは大声

で悲鳴をあげようとし、ふいに悪夢から目覚めるように、我に返った」、飛「デュオ」一九頁。

(9) 日本文学におけるドッペルゲンガーについては山本『20世紀日本怪異文学誌』を参照。

(10) 緒方行男の体を盗んだ名なしと行男の元先生アントーニオ・セバスターノの最後の会話では名なしがグラフィエナー兄弟の死だけでなく、彼らの両親、そして兄弟がまだ子供だった頃に彼らと関わった人々——兄弟を指導した児童心理学者のクララ・ゲイジ、彼女が雇っていた二人の使用人、兄弟のテレパシー能力に気づいた超心理学者——の死亡も起こしたことをわかる(飛「デュオ」一一六頁)。

(11) 「名なし」という人間はいない。いるのはデネスとクラウドだけなのだ。」、飛「デュオ」二〇二〜二〇三頁。

(12) 前章で扱ったユクスキルの翻訳にて(Umwelt)は「環境世界」と訳されているが、本章に採用している通り、ラカンの翻訳では「環界」と訳されている。

(13) フロイトによると、心の装置には「安定性への性向の原理」が働いている。これは「自分のうちに現存する興奮の量をできる限り低く迎えておく、あるいは少なくとも恒常に保つておく」という意味である。(フロイト「快原理」五七頁)。

結論

一、音楽になること、動態領域としての身体

『Music and the Myth of Wholeness』でタイム・ホジキンソンは、「もしも、我々が人間のアイデンティティについて学んだことの全てが適応できる統一した機構がないとすればどうなるだろうか。もしも、人間は統一された全体ではなく、あらゆる力が衝突する動態領域であったとすればどうなるか。」(Hodgkinson, 2016: 4)という問いを投げかける。本稿が焦点を当ててきたのは、まさにこの「動態領域」としてのアイデンティティの問題であった。現代社会では「音、聴覚、聴取は、知識、文化社会組織の近代的な様式の基盤」(スターン『聞こえる』一三頁)であるという前提を出発点にして、音を議論の軸として、人間の意識のなかで衝突し合っているあらゆる力について検討してきた。「自然／文化という境界線を横断する」(スターン『聞こえる』二六頁)現象として、音は身体概念の変質を文化の変化と結びつけるものである。

第一章の分析軸は、国民国家における主体性の形成であった。「十八時の音楽浴」における音楽は、国民国家に帰属する身体を規律・訓練及び創造させる主な道具である。音楽の侵入方法、そして主体を中から再構成させる方法は、音の物質的な現れとしての「振動」を通じて行われ、基本的に身体的である。ここに描かれている人体と機械の同一化は、デカルト的な精神と身体を区別する二分法を想起させる。身体は機械にすぎず、(本当の自分)というのはつまり精神である。しかし、体を機械として使われ、精神を(プログラムされた)ミルキ国の国民は『ムジカ・マキーナ』にて顕在化

する人体の把握の次なる段階をすでに予見している。それはすなわち、「十八時の音楽浴」のように体の規律・訓練によって人間を（プログラムの）ディシプリーンではなく、脳との直接的な接続及び人体／有機体の化学的操作によって人間の管理を行うことである。

第二章ではサイバネティクスが議論の枠となった。『ムジカ・マキーナ』が問題にしている主体は、第一章でのそれのように国家単位ではなく、より国家的で文化的な実践および特定の文脈——テクノ、クラブ文化、麻薬の消費、シヤミズム等——と結びつけられている。『ムジカ・マキーナ』においてテクノロジー、テクノ——電子音楽——、麻薬とサイバネティクスが掛け合わせられているのは偶然ではない。パフォーマンクス・アーティストのステラーク (Stelarc)によると「テクノロジーが皮膚を張りつめ、貫いたときに、障壁としての皮膚はなくなる」(Atzori and Woolford, 1995)のである。この観点から、(麻)薬は(人間)と(人間ではないもの)の境界線を引き直す。なぜなら、薬は、有機体に吸収されるものとして、「人体の延長、あるいは付加物ではなく、むしろ自らの構造に同化され、合体された」(Graham, 2002: 4)テクノロジーだからである。『ムジカ・マキーナ』におけるテクノ／電子音楽は、このような身体への機械の侵入、皮膚の貫通だけにとどまらず、機械との融合／合体を象徴している。

第一部の作品解釈から、人体を概念化する二つの方法が浮き彫りになってきた。海野の作品では、「振動音楽」が人間の「脳細胞をマッサージ」し(海野「十八時の音楽浴」一九九頁)、ミルキ国の国民の思想統制及び健康管理を成し遂げる。人体は機械と同一化され、音に制御された脳がその個人の精神にまで影響を与えることによつて、純粹にその機械の物質的一部分として扱われるようになる。つまり、音楽が思想統制及び健康管理できる理由は、音に物質的な「振動」という要素があるからである。音の物質性である振動は、人体を機械として捉えるための基礎的の刺激となる。高野作品では、脳自体が機械——音楽を合成できるコンピューター——として概念化されている。脳の電流は、回路につながれ、化学薬品によつて機能及び動きを制御されている人体という有機機械が、電子音楽を創造するための素材である。『ビビビ・ビ・バップ』におけるデジタル複製による人体

の消失は、人間と機械の同一化過程の最終形態と言えるだろう。奥泉が描き出す音楽及び身体は、同じものの反復と再生（「反復と同じこと」の並び替え）、フィッシャー『資本主義』二三頁）を特徴とする、脱歴史的空間に居住する。奥泉の作品世界では、人間はクローン化され、デジタル複製されることよって恒久的に保存されている。同じように音楽は、過去の音楽及びミュージシャンの忠実なデジタル複製のみが生き残り、新しいものは創造されない。まさに、『ビビビ・ビ・バップ』の社会は不毛である。しかし、ここでの身体の消失は見かけだけのことである。なぜなら、世界のデジタル複製の際には、実は身体は基準として中央に位置しているからだ。ヴァーチャルの世界は、スペース・運動・音・観点等という固有受容的な

(proprioceptive)概念に基づいて作られている。「身体化された経験(embodied experience)は、その経験を仲介するテクノロジーを変容させるのである、その逆もまたしかりである」(Graham, 2002: 189)から、『ユグム・ユ・バップ』で起きていることは、身体の消失というより、身体の（合成）として考えた方が適切であろう。ポストヒューマンの象徴である肉体から離脱した主体は、身体よって有標性を持ち、自らの肉体を忘れることが許されない（別の主体性が掲げる問題を認識しない。ジェンダー及び人種の観点からこの問題を指摘する運動が行った批判によって、身体は主体性の核として再び位置づけられた。ただし、これらの運動あるいは理論が主張する身体は、閉鎖系、または完成形ではなく、経験、力、文化、アイデンティティ等の流れの（交差点）に過ぎない。こうした主体は、自らの経験、そしてその対象及び他者との接触を通じて常に構築されつつある。

第二部の作品分析では、生と死というモチーフを通じて、他者との「出会い」が概念化される二通りの道筋を読み解いた。それらは共に、「現実世界的になる」(ハラウエイ『犬と人が出会うとき』一〇頁)方法としても、あるいは主体の統一性及び安定を脅かすものとしても——エロスカタナトス——、「世界における（の）存在」となる主体を提示している。死と無生命のモチーフは、既に『ビビビ・ビ・バップ』にも描かれていた。石板に変化させられた生物の集まりである宇宙オルガンは、生命体の「無生命（回帰）」(フロイト「快原理」九二頁)、そして世界に存在するものと音楽との間の相互

作用・伝達を表象する死のあり方を示す。この音楽は世界の表象として、第四章における「現実世界的になる」過程とも関連付けられる。第五章では、他者に侵入あるいは感染され、〈音楽／現実世界的になる〉ことを〈自らの消失〉として把握するとき、主体は死のモチーフと共に描かれる場合があることが明らかとなった。しかし、死そのものを可能にするのは身体である。すると、〈無生命になる〉ことはまた〈現実世界的になる〉ことでもあり、結局は生命の物質性／身体性を示しているのである。

一連の作品分析の観点と成果を今一度俯瞰すると、次の通りとなる。第一部では、テクノロジーと身体性の相互的影響関係が議論の中心となっており、作品群は、身体が概念化されるとき展開において、テクノロジーと直接的に関連する三つの段階を描き出していた。音楽の公衆放送技術による身体の機械化に始まり、音を記憶するコンピューターとして人間の頭脳を応用する技術へと発展した。最終的には、そこまでの技術と身体にかかわる認識論的変容過程の終着点をみた。既に曖昧となっていた人間の有機的身体と機械の概念的境界線が完全に消失し、音楽をめぐる技術のあり方は後期資本主義という特定の社会制度下において、脱歴史的な身体性の概念と一致する状態に達していた。技術が身体を規定し、身体は技術を規定する。音楽はその両過程が発生する〈場〉を提供すると同時に、その〈場〉が音楽を発生させることもある。このようにして、第一部で扱った作品群のなかで、人間という衝突点において音・身体・技術が相互的に影響を与え合う構造が照らし出されている。一方で、人間と機械の接触は人間性の概念自体を問題化する。ロボットやAIなどの機械的象徴は他者との接触、そして人間社会の限界を超える可能性を提供しながら、同時に人間性の破滅危機を表すものでもある。第二部では、この人間性という概念の輪郭に着目して分析を行った。依然として音楽が他者との接触機会を創出するという点に関しては第一部と変わらないが、第二部の作品群ではこの他者は機械ではなく、動物やエイリアンという形態で観察された。描き出されていたのは、肯定と否定、超越と全滅、すなわち生と死の象徴を通じて描かれる接触である。そのひとつが、人間が音を通じて他の生

き物や環境と従来とは異なる関係を築くことの可能性であった。肯定的な、自己超越の機会という意味での自己と他者との境界撤廃が可能である一方で、アイデンティティを解体する接触のあり方は、時に主体性の喪失を招き得る。それがすなわち、死の恐怖である。第二部の作品群では最終的に、生および死の欲動を通じて、生と死を矛盾した二項ではなく、常に他者との接触への欲動を表すものと捉える可能性が見出されていた。

ステイヴン・ユナーによると、音／聴覚から考えられた〈主体〉は「点ではなく、膜として」、「声、音と音楽が通過する経路」として概念化される主体である(Connor, 2004: 57)。音楽——象徴としての音楽及び〈音楽そのもの〉——は、音の物質性に基いた〈出会い〉の領域を提供する。「あらゆる音楽、音のあらゆる組織化は、共同体や総体性を創造」(アタリ『ノイズ』一二頁)する。人間の声、楽器、音響機器、動物、エイリアン、都市や宇宙のサウンドスケープ等から出現する音楽は、身体に対して、揺さぶり、移動、ネットワークへの接続、激突と分離、組織化と破壊など、種々の機会をもたらす〈出会い〉である。そしてこれらの接触は物質性を伴った苦闘から立ちあがる。ホジュキンソンによると音楽は、同時に行われる傾聴と創造の相互的な連続の成果である(Hodgkinson, 2016: 131)。すなわち、音楽は「自らを聴いた音」(Hodgkinson, 2016: 131)であるために、自らの他者を表すのである。「傾聴の累積的な密度、そしてそれらの音に対する刻印は、出現し発達しつつある主体性を描き出す」(Hodgkinson, 2016: 131)。そして音楽への傾聴によって「選択、決断、移動、退却、躊躇する知性の音響的存在」(Hodgkinson, 2016: 131)を認識する「ことが出来る」。こうした音楽は前述のような〈出会い〉の効果的な発生領域となり得る。「接触でできる音楽に刻まれた主体性は、他者として接触可能な準備が整っていない」(Hodgkinson, 2016: 153)のである。日本のSF文学の領域で展開した一連の発想は、人間性を否定された主体という意味での〈非人間〉だけではなく、実際の〈非人間〉そのものを検討することを可能にした。その成果は、あらゆる相違の軸から現われ、常に〈構築されつつある〉主体性の提起である。音楽は、これらの文学作品に対して、自らのユートピア的な傾向(Barry, 2017を参照)、内在的な他者性、〈情動的同盟〉を創造する力

(Grossberg, 1997: 20, 31)によれば、あるいは身体と身体を繋げ、空間に位置づける力¹によって、主体性と他者性を再考察する場を提供しているのである。

二、スペースを創造する音——今後の展望

本稿で言及したのも含め、音／音楽にまつわる作品が他者性・コミュニケーション・出会いといった主題を頻繁に取り上げる要因は、音から考えられた主体が、身体を持ち、特定のスペースに（住まう）からであろう。であろう。ルイス・シャイナーの『グリンプス』（一九九三年）の主人公と同様に、音楽は他者の内部と共に、違う時代、国、環境に触れる機会、つまりは（出会い）の装置となる。本稿は、身体を軸とし、文学作品に描かれた音がいかにして登場人物の主体性・他者性・アイデンティティの構築や解体、そして再構築を促すのかを明らかにした。

なお、本研究を計画した当初は本稿に第三部を設定していた。実現されなかった第三部は、テクノロジー及び無機体の他者（第一部）と有機体の他者（第二部）との相互関係を検討した上、広瀬正の『ツイス』（一九七一年）古川日出男の『沈黙』（一九九九年）、オキシタケヒコの『波の手紙が響くとき』（二〇一五年）、宮内悠介の『アメリカ最後の実験』（二〇一六年）などを分析し、身体が居住する環境／スペースそのものに着目する予定であった。環境を構成する音（広瀬『ツイス』、録音の編集による虚構的な空間）（古川『沈黙』）、音を通して世界を（見る）（オキシ「エコー」の中でもう一度『波の手紙が響くとき』）、（心の老い）を表す音楽の喪失（宮内『アメリカ最後の実験』）²という主題を提示するこれらの作品は、多角的に、音

から出現する、あるいは音から創造／想像させる「スペース」を問題にしている。

『世界は音——ナーダ・ブラフマー』（一九八三年）の前書きで、物理学者のフリッツヨフ・カプラは「旋律の本質は、その旋律を構成する音そのものにはない。音と音の関係、音程、周波数と律動にある。弦が振動させられるとき、われわれは一つの音だけを聴くわけではない、その倍音も聞こえる——総体としての音階が発せられている」（Capra, 1991: xii）と述べている。スペースの構成／創造は、本稿の焦点である音とその周辺要素との相互関連性のもうひとつの顕現となるであろう。「各音は他の音を伴う」（Capra, 1991: xii）、そしてその総体がスペースに居住する。今後はそのスペースに焦点を当てるといふ課題が残されている。

注

(1) 詳細は本稿序論を参照。

(2) ここに現れる〈終末世界〉というアイデアは、第三章にて検討した、『ビビビ・ビ・バップ』における〈脱歴史の世界〉のイメージと類似している。「夢を見る能力」(一四〇頁)が奪われた『アメリカ最後の実験』の作品世界は、『ビビビ・ビ・バップ』の芸術的革新が停滞している世界と同様に、ユートピアへの意欲が失われた場所である。

後記

本稿には既発表の公刊論文及び学会発表が含まれている。初出と表題は以下の通りである。

第一章 「“Is our insurrection against this government”: Bodies and Repression in “The Music Bath at 1800 hours”」, *Organic Systems: Environments, Bodies and Cultures in Science Fiction*. Centre for Contemporary Literature, Birkbeck, University of London, 11017年

九月一六日(口頭発表)

「海野十三十八時の音楽浴」における音楽——科学技術と身体の機械化』『論究日本文学』第一一一号二〇一九年二月号、六三〜七六頁。

第四章 「動物になる」と、音楽になる」と——古川日出男『MUSIC』における生命の音楽』『立命館文学』第六六九号二〇二〇年九月号、三七〜四八頁

第五章 「Música y abyección en “Yumemiru ashibue” de Sayuri Ueda」日本・スペイン・ラテンアメリカ学会第三三回大会、二〇二二年五月二九日(口頭発表)

参考文献

- 穴沢健明「アナログディスクレコード技術の系統化報告と現在資料の状況」機械式録音から電気式録音へ、そして長時間化とステレオ化」『国立科学博物館技術の系統化調査報告 第二号』二〇一四年三月。
- 池の本鴻明、半村良「SFジョッキイ」『SFマガジン』一九六三年二月号、六〜九頁。
- 伊沢修二、山住正己『洋楽事始——音楽取調成績申報書』、一九七一年、平凡社。
- 上田早夕里『SFセミナー2011』企画採録 上田早夕里インタビュー」、『SFマガジン』二〇一一年七月号、四六〜五一頁。
- 「夢見る葦笛」『夢見る葦笛』二〇一六年九月二〇日(原著二〇〇九年)、光文社。
- 内田真由美「古川日出男のカタリカタ——「雑」の力を信じて」(インタビュー)『ユリイカ』二〇〇六年八月、一五五〜一七二頁、青土社。
- 海野十三『十八時の音楽浴』作者の言葉』海野十三全集 別巻一 評論・ノンフィクション』一九九一年(初出)『十八時の音楽浴』ラヂオ科学社、一九三九年)、三二書房。
- 『地球盗難』作者の言葉』海野十三全集 別巻一 評論・ノンフィクション』一九九一年、三二書房。

——「十八時の音楽浴」『海野十三全集 第四巻 十八時の音楽浴』一九八九年、三一書房。

ウィリアム・ギブスン『ニューロマンサー』黒丸尚訳、二〇二〇年(初版一九八六年、原著一九八四年)、早川書房。

ヴィッキー・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。

エドワード・W・サイード『オリエンタリズム』板垣雄三・杉田英明・今沢紀子訳、一九八六年(原初一九七八年)、平凡社。

岡俊雄『音楽愛好家の手記・2012年』——宇宙オペラ『アアラ』——『SFマガジン』一九六二年二月、早川書房。

奥泉光『鳥類学者のファンタジア』二〇〇四年、集英社。

——『ビビビ・ビ・バップ』二〇一六年(初出『群像』二〇一四年一月号〜二〇一五年二月号)、講談社。

——「INTERVIEW 作家は未来をこう描く! 現実SFを超えるのか?」『東洋経済』二〇一六年九月一七日、四四頁。

奥泉光、いとうせいこう「文芸漫談・コード基礎篇 小説的なグルーブ」『早稲田文学』二〇〇三年九月号、四〜二五頁。

——「文芸漫談・ユーモア篇 あのカバを創ったのはだれだ?」『早稲田文学』二〇〇四年三月号、一一五〜一三二頁。

奥泉光、マイク・モラスキー「まず音を出してみろ!」——失語症を超えて『ユリイカ』二〇〇七年二月号、一〇五〜一一九頁。

奥泉光、大友良英『ビビビ・ビ・バップ』刊行記念対談 偏愛JAZZ小説『群像』二〇一六年八月号、一五二〜一六六頁。

オラフ・ステープルドン(中村能三訳)「シリウス」『世界SF全集六巻』、一九七七年(原著一九四四年)、早川書房。

河西秀哉「総力戦下における合唱」——その論理の検討』『神戸女学院大学論集第五九巻第一号』二〇一二年。

栗本薫「セイレーン」『セイレーン』一九九三年(初一九八二年)、早川書房。

小谷真理『エイリアン・ベッドフェーズ』二〇〇四年、松柏社。

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、青土社。

佐々木敦「ROUTE/VECTOR」——あるいはフルカワビデオ・リロードその1』『ユリイカ』二〇〇六年八月、一八一〜一八九頁、青土社。

——「COUNTLESS MUSIC」——古川日出男『MUSIC』論』『新潮』二〇一〇年六月、二二八〜二二二頁。

地引雄一『TOKYO STREET ROCKERS 1978→1981』二〇〇九年、リトルモア。

シユテファン・ツヴァイク『デーモンとの闘争』今井寛・小宮曠三・杉浦博訳、一九六九年(原著一九四八年)、みすず書房。

ジークムント・フロイト「不気味なもの」『フロイト全集一七巻』藤野寛訳、二〇〇六年(原著一九一九年)、岩波書店。

——「快原理の彼岸」『フロイト全集一七巻』須藤訓任訳、二〇〇六年(原著一九二〇年)、岩波書店。

ジル・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。

ジャック・アタリ『ノイズ——音楽／貨幣／雑音』金塚貞文訳、二〇一二年(原著一九七七年)、始まりの本。

ジャック・ラカン「わたし」の機能を形成するものとしての鏡像段階——精神分析の経験がわれわれに示すもの——一九四九年七月十七日、チュー

リヒにおける第一六回国際精神分析学会での報告『エクリ』宮本忠雄訳、一九八五年(初版一九七二年)、弘文堂。

ジャン＝フランソワ・リオタール『非人間的なもの』篠原資明・上村博・平芳幸浩訳、法政大学出版社、二〇〇二年(初一九八八年)。

ジャン・ボードリヤール『ポストモダニズムと消費社会』ハール・フォスター『半美学／ポストモダンの諸相』室井尚・吉岡洋訳、一九八七年(原著一九八

三年)、勁草書房。

——『シミュラクルとシミュレーション』竹原あき子訳、一九九七年(初版一九八四年、原著一九八一年)法政大学出版社。

ジュディス・バトラー『ジェンダートラブル——フェミニズムとアイデンティティの攪乱』竹村和子訳、一九九九年(原著一九九〇年)、青土社。

ジュリア・クリステヴァ『恐怖の権力(アブジェクション)試論』枝川昌雄訳、一九九五年(原著一九八〇年)、法政大学出版社。

ジヨナサン・スターン『聞こえくる過去——音響再生産の文化的起源』中川克志・金子智太郎・谷口文和訳二〇一五年(原著二〇〇二年)、インスク

リプト。

ステイブ・エリクソン、古川日出男、柴田元幸「歴史」とせめぎあう「想像力」『すばる』二〇一六年、五月号、一六二〜一七四頁。

須美久「ジュークボックス・ファンタステイカ」『SFマガジン』一九九四年六月、二〜五頁。

瀬名堯彦「解題」〔第四卷〕『十八時の音楽浴』海野十三『海野十三全集 第四卷 十八時の音楽浴』一九八九年、三一書房。

ソーステイン・ヴェブレンが『企業の理論』小原敬士訳、一九六九年、勁草書房。

高野史緒「リミックスの夢、あるいは夢のリミックス」『SFマガジン』六ヤカワ書房、二〇〇一年二月号、三四頁。

巽孝之『日本変流文学』一九九八年、新潮社。

——「伝統と共感覚の才能」——古川論ノート・パッド『ユリイカ』二〇〇六年八月、一〇六〜一二二頁、青土社。

——『プログレッシブ・ロックの哲学』河出書房新社、二〇一六年四月。

ダナ・ハラウェイ「サイボーグ宣言」1980年代の科学とテクノロジー、そして社会主義フェミニズムについて」小谷真理訳『サイボーグフェミニズム』増

補版』巽孝之編、二〇〇一年、水声社。

——『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。

——『犬と人が出会うとき——異種協働のポリテイクス』高橋さきの訳、二〇一三年（原著二〇〇八）、青土社。

ダニエル・キイス『アルジャーノンに花束を』小尾芙佐一九九九年(原著一九六六年)、早川書房。

ダルコ・スーヴィン『SFの変容——ある文学ジャンルの詩学と歴史』大橋洋一訳、一九九一年(原著一九七九年)、国文社。

ツヴェタン・トドロフ『幻想文学——構造と機能』渡辺明正・三好郁郎訳、一九七五年(原著一九七〇年)、朝日出版社。

津島秀明『ロッカーズ「完全版」』一九七九年、トランスフォーマー。(DVD)

飛浩隆『デュオ』『象られた力』、二〇一二年(初出『SFマガジン』一九九二年一〇月)、早川書房。

トマス・リッド『サイバネティクス全史——人類は思考するマシンに何を夢見たのか』松浦俊輔訳、二〇一七年(原著二〇一六年)、作品社。

中井紀夫『山の上の交響楽』『山の上の交響楽』一九八九年、早川書房。

長山靖生『日本SF精神史』二〇〇九年、河出ブックス。

——『日本SF事件史』二〇一二年、河出ブックス。

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、四三二〜四三六頁、新潮社。

難波弘之『クロダイル・ロック』『鍵盤帝国の劇襲』(初出一九八四年二月の『SFマガジン』)一九九一年、早川書房。

——『音楽SF』は存在しない『文学』第八巻・第四号二〇〇七年七月、一六三〜一七一頁。

野田昌宏「野田昌宏のセンス・オブ・ワンダーランド⑥ 知らなかった！ハイドンに（月の世界）なんてSFオペラがあるなんて！」『SFマガジン』一九八〇年四月号、一二四～一二七頁。

——「野田昌宏のセンス・オブ・ワンダーランド⑧ 我が青春の（惑星）そしていまセンス・オブ・ワンダー」『SFマガジン』一九八〇年六月、一二四～一二七頁。

ノーバート・ウィーナー『サイバネティクス——動物と機械における制御と通信』池原止戈夫・彌永昌吉・室賀二郎・戸田巖訳、二〇一四年（初一九四八年／一九六一年）岩波書店。

——『人間機械論——人間の人間的な利用』鎮目恭夫・池原止戈夫訳、二〇一九年（原著一九五四年）、みすず書房。

林光「音楽配分委員会」『SFマガジン』一九六一年三月、一四五～一四七頁、早川書房。

シンナ・アーレント『全体主義の起原 三』大久保和郎、大島かおり共訳、一九七四年（ドイツ語原版一九五一年）、みすず書房。

福島亮大「幻想の自然」『ユリイカ』二〇〇六年八月、二〇〇～二〇八頁、青土社。

藤高和輝「J・バトラーのジェンダー・パフォーマンス・パフォーメティヴィティとそのもうひとつの系譜」『ジェンダー&セクシュアリティ：国際基督教大学ジェンダー研究

センタージャーナル』一二号、二〇一七年、一八三～二〇四頁。

古川日出男『MUSIC』二〇一二年（原著二〇一〇年）、新潮社。

フレドリック・ジエイムソン『未来の考古学 I ユートピアという名の欲望』秦邦生訳、二〇一一年(原著二〇〇五年)、作品社。

ブルース・スターリング『ミラーシェイド』小川隆訳、一九八八年、早川書房。

マーク・フィッシャー『資本主義リアリズム——この道しかないのか』セバスチャン・ブロイ及び河南瑠莉訳、二〇一八年(原著二〇〇九年)堀之内出版。

マレー・シヤナハン『シンギュラリティ——人工知能から超知能へ』トミニク・チェン監訳、ヨーズン・チェン、パトリック・チェン訳。二〇一六年(原著二〇一五)、NTT出版。

ミシェル・フーコー『監獄の誕生——監視と処罰』田村俶訳、一九七七年、新潮社。

——『性の歴史(1)——知への意志』渡辺守章訳、一九八六年、新潮社。

南田勝也『パンクの精神性と地域性』、井上貴子編『日本でロックが熱かったころ』二〇〇九年、一四二〜一七〇頁、青弓社。

ミハイル・バフチン『フランソワ・ラブレールの作品と中世・ルネサンスの民衆文化』

宮野由梨香『SFと音楽と映像・門倉純一インタビュー』『SF Prologue Wave』二〇一二年二月五日。(二〇一二年九月四日参照)

<http://prologuewave.com/archives/2682>

モーリス・メルロー『ポント』行動の構造(上)』滝浦静雄・木田元訳、二〇一四年(原著一九四二年)、みすず書房。

『知覚の現象学』中島盛夫訳、二〇一五年(初版一九八二年、原著一九四五年)、法政大学出版社。

ヤーコプ・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(原著一九三四年)、新思案社。

山住正己『解説』、伊沢修二、山住正己『洋楽事始』——音楽取調成績申報書』、一九七一年、平凡社。

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。

山本武『20世紀日本怪異文学誌——ドッペルゲンガー文学考』——二〇〇三年、有楽出版社。

吉川英史『日本音楽の歴史』一九八六年(初出一九六五年)、創元社。

ルートヴィヒ・ウィトゲンシュタイン『哲学探究』岡沢静也訳、二〇一三年(原著一九五三年、本版初出二〇〇三年)、岩波書店。

レイ・カーツワイル『シンギマリテイは近い——人類が生命を超越するとき』井上健監訳、小野木明恵・野中香方子・福田実訳、二〇一六年(原著二〇〇五年)NHK出版。

ロバート・A・ハインライン『人形つかい』福島正美訳、二〇一四年(初一九五一年)、ハヤカワ文庫。

渡邊利道『独身者たちの宴上田早タ里』華竜の宮』論』、『SFマガジン』二〇一二年五月号、二二六〜二七三頁。

- Adal, Raja (2009) Nationalizing Aesthetics: Art Education in Egypt and Japan, 1872–1950 (Doctoral dissertation).
<https://search.proquest.com/docview/304893518?accountid=130155> (Accessed: 2017/12/04)
- Adkins, Brent (2015) *Deleuze and Guattari's A Thousand Plateaus*, Great Britain: Edinburgh University Press.
- Armstrong, Tim (2003) "Technology: 'Multiplied man' in David Bradshaw (ed.) *A Concise Companion to Modernism*, UK: Blackwell, p. 158–178.
- Attali, Jacques (1977) *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Atzori, Paolo and Kirk Woolford (1995) "Extended-Body: Interview with Stelarc", *Ctheory*.
<https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14658> (Accessed: 2021/09/26)
- Balsamo, Anne (2011) *Designing Culture. The Technological Imagination at Work*, Durham: Duke University Press.
- Barry, Robert (2017) *The Music of the Future*, London: Repeater Books.
- Baudrillard, Jean (1981) *Simulacres et Simulation*, Paris: Galilée.
- Beauchamp, Gorman (1986) "Technology in the Dystopian Novel", *Modern Fiction Studies* vol. 32, n. 1, Spring 1986, p. 53–63.
<https://doi.org/10.1353/mfs.0.1315>. (Accessed: 2017/12/04)

- Benford, Gregory (1987) 'Effing the Ineffable', in Slusser, George E. and Eric S. Rabkin (eds.) *Aliens: Anthropology of Science Fiction*, USA: Southern Illinois University.
- Blake, Andrew (2007) "Drugs and popular music in the modern age", *Drugs and popular culture. Drugs, media and identity in contemporary society*, Paul Manning (ed). Portland: Willan.
- Bonds, Mark Evan (2014) *Absolute Music. The History of an Idea*, Oxford: Oxford University Press.
- Borges, Jorge Luis (2018) "Del rigor en la ciencia" (first published in 1946), *El hacedor* (first published in 1961), Debolsillo. Digital Edition.
- Brown, Calvin (1987) *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, originally published in 1948, Hanover: University Press of New England.
- Buchanan, Brett (2008) *Onto-Ethologies. The Animal Environments of Heidegger, Merleau-Ponty, and Deleuze*, US: State University of New York Press.
- Butler, Judith (1993) *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York: Routledge.
- _____ (1999) *Gender Trouble*, New York: Routledge.
- Campbell, John C. (1930) "The Infinite Brain", *Science Wonder Stories*, v.1 n.12, p. 1076–1093.
- https://archive.org/details/Science_Wonder_Stories_v01n12_1930-05/Stellar/page/n22/mode/1up (Accessed: 2020/09/10)

- Capra, Fritjof (1991) “Foreword”, *Nada Brahma: The World is Sound*, Joachim-Ernst Berendt, Helmut Bredigkeit (Trans.) Rochester: Destiny Books.
- Chapman, Dale (2018) *The Jazz Bubble. Neoclassical Jazz in Neoliberal Culture*, California: University of California Press.
- Clareson, Thomas D. (1990) *Understanding Contemporary American Science Fiction. The Formative Period, 1926–1970*, Columbia: University of South Carolina Press.
- Clynes, Manfred and Nathan S. Kline (1960) “Cyborgs and Space”, *Astronautics*, September.
<https://movies2.nytimes.com/library/cyber/surf/022697surf-cyborg.html> (Accessed: 2020.09.04)
- Collins, Matthew and John Godfrey (1998) *Altered States. The Story of Ecstasy Culture and Acid House*, London: Serpent’s Tail.
- Connor, Steven (2004) “Sound and Self”, *Hearing History: A Reader*, Mark M. Smith (ed.), Athens: University of Georgia Press.
- Csicsery-Ronay, Istvan (2002) “On the Grotesque in Science Fiction”, *Science Fiction Studies*, vol. 29 n. 1, p. 71–99.
<https://www.jstor.org/stable/4241045>
- Cuddy-Keane, Melba (2000) “Virginia Woolf, Sound Technologies and the New Aurality”, *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*.
 Coughie, Pamela L. (ed.), New York: Garland Publishing.

- Davies, Hugh, Peter Nicholls, Brian M Stableford and David Langford (2020) "Music", John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight (eds.) *The Encyclopedia of Science Fiction*, London: Gollancz. Updated 24 August 2020. Web. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/music> (Accessed: 2021/08/15)
- Davies, Hugh, Maxim Jakubowski, Adam Roberts and Charles Shaar Murray (2021) "SF Music" John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight (eds.) *The Encyclopedia of Science Fiction*, London: Gollancz. Updated 31 May 2021. Web. http://www.sf-encyclopedia.com/entry/sf_music (Accessed: 2021/08/15)
- Derrida, Jacques (2008) *The Animal that Therefore I am*, New York: Fordham University Press.
- DeVeaux, Scott (1991) "Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography", *Black American Literature Forum*, vol. 25 no. 3, p. 525-560. www.jstor.org/stable/3041812 (Accessed: 2020/10/20)
- Diez, Julián (2008) "Secesión", *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, n. 10, p. 5-11.
- Dolar, Mladen (2006) *A Voice and Nothing More*, USA: The MIT Press.
- _____ (2015) "Preface: Is there a voice in the text?", *Sound Effects: The Object Voice in Fiction*, Saïdo-Romero Jorge and Sylvia Mieszkowski (eds.), Leiden: Brill Rodopi.

- Dunbar–Hester, Christina (2010) “Listening to Cybernetics. Music, Machines, and Nervous Systems, 1950–1980”, *Science, Technology, & Human Values*, vol. 35, n. 1, p. 113–139. www.jstor.org/stable/27786196
- Esser, Helena (2019) “Uncanny Retrofuturism and Urban Otherness. Victorian London as Steampunk Cyber–City”, *Otherness: Essays and Studies*, vol. 7, n. 1.
- Featherstone, Mike and Roger Burrows (1995) “Cultures of Technological Embodiment: An Introduction”, in Featherstone, Mike and Roger Burrows (eds.) *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk*. Cultures of Technological Embodiment, London: Sage.
- Fukuyama, Francis (1989) “The End of History?”, *The National Interest*, n. 16, p. 3–18. <https://www.jstor.org/stable/24027184> (Accessed: 2020/09/19)
- Gabbard, Krin (1995) “Introduction: The Jazz Canon and Its Consequences”, Krin Gabbard (ed.) *Jazz Among the Discourses*, Durham: Duke University Press.
- Gatens, Moira (1992) “Power, Bodies and Difference”, in Barret, Michèle and Anne Phillips (eds.) *Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates*, p. 120–137, Cambridge: Polity Press.
- Gemie, Sharif (2017) “Cross–Cultural Communication and The Hippy Trail 1957–78”, *Interventions*, 19:5, p. 666–676.

<https://doi.org/10.1080/1369801X.2017.1336464> (Accessed: 2020/08/24)

- Gomel, Elana (2012) “Posthuman Voices: Alien Infestation and the Poetics of Subjectivity”, *Science Fiction Studies*, vol. 39, n. 2, p. 177–194.
- Gordon, Joan (2009) “Animal Studies”, in M. Bould, A. Butler, A. Roberts and S. Vint (eds.) *The Routledge Companion to Science Fiction*, p. 331–340. New York: Routledge.
- Graham, Elaine L. (2002) *Representations of the Post/Human. Monsters, Aliens and Other in Popular Culture*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- Greenland, Colin (1983) *The Entropy Exhibition. Michael Moorcock and the British ‘New Wave’ in Science Fiction*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Grosz, Elizabeth (1999) *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*, Bloomington: Indiana University Press.
- _____ (2012) “The Body of Signification” in Fletcher, John and Andrew Benjamin *Abjection, Melancholia and Love: The Work of Julia Kristeva* (first published in 1990). London: Routledge.
- Grossberg, Lawrence (1997) *Dancing in Spite of Myself. Essays on Popular Culture*, Durham: Duke University Press.
- Grusin, Richard (ed.) (2015) *The Nonhuman Turn*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Harada, Kazuo (2015) “Japanese Women’s Science Fiction: Posthuman Bodies and the Representation of Gender”, *Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations*. <https://doi.org/10.7936/K7XP733R> (Accessed: 2017/12/04)
- _____ (2017) “A Challenge to Reproductive Futurism: Queer Families and Nonhuman Companionships in Ueda Sayuri’s *The Ocean Chronicles*”, *U.S.-Japan Women’s Journal*, n. 52, p. 46–66. doi:10.1353/jwj.2017.0011 (Accessed: 2018/04/18)
- Haraway, Donna (1991) “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, p. 183–201, London: Free Association Books.
- _____ (2004) “The Promises of Monsters: A Regenerative Politics For Inappropriate/d Others”, *The Haraway Reader*, p. 63–124, New York: Routledge.
- Heredia, Juan Manuel (2011) “Deleuze, von Uexküll y ‘la naturaleza como música’”, *A Parte de Rei: revista de filosofía*, n. 75. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/279496> (Accessed: 2020/03/27)
- Hard, Mikael and Andrew Jamison, (ed.) (1998) “Conceptual Framework: Technology Debates as Appropriation Processes” in *The Intellectual Appropriation of Technology. Discourses on Modernity, 1900–1939*, Massachusetts & London: The MIT Press.
- Harpham, Geoffrey Galt (1982) *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Colorado: The Davies Group.

- Hayles, Katherine (1999) *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago: University of Chicago Press. Digital Edition.
- Hayward, Philip (ed.) (2004) *Off the Planet. Music, Sound and Science Fiction Cinema*, USA: John Libbey Publishing.
- Hodgkinson, Tim (2016) *Music and the Myth of Wholeness. Towards a New Aesthetic Paradigm*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press.
- Ignatov, Mikhail Sergeevich (2011) *Body in Motion: Furukawa Hideo, Writer for the Multimedia Age* (Master's Thesis), University of Arizona. <http://hdl.handle.net/10150/144389> (Accessed: 2020/04/01)
- Jameson, Fredric (1991) *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press.
- _____ (1994) *The Seeds of Time*, New York: Columbia University Press.
- _____ (2012) *El postmodernismo revisado*, Madrid: Abada.
- Kahn, Douglas (1992) "Introduction: Histories of Sound Once Removed", *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-Garde*, Douglas Kahn and Gregory Whitehead (eds.), Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press.
- Katz, Mark (2010) *Capturing Sound. How Technology Has Changed Music*, Berkeley: University of California Press.

- Kawana, Sari (2007) "Science Without Conscience: Unno Juza and Tenko of Convenience", Dennis Washburn, Kevin Reinhart (ed.) *Converting Cultures: Religion, Ideology and Transformations of Modernity*, Boston: Brill.
- Kincaid, Paul (2003) "On the Origins of Genre", *Extrapolation*, vol. 44 n.4, p. 409–419.
- _____ (2010) "On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF, and History", *Science Fiction Studies*, vol. 37 n. 2, p. 191–209.
- Kinsley, David (1998) *Hindu Goddesses. Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.
- Kramer, Michael J. (2013) *The Republic of Rock. Music and Citizenship in the Sixties Counterculture*, Oxford: Oxford University Press.
- Lane, Richard J. (2009) *Jean Baudrillard*, London: Routledge.
- Lauladio, Nicholas C. (2017) "'Harmony Endowed with Gifts of the Stars': Kim Stanley Robinson's The Memory of Whiteness and the Orchestronic Instrument", *Foundation*, vol. 46 n. 126, p. 61–73.
- Le Breton, David (2017) *Sensing the World. An Anthropology of the Senses*, Carmen Ruschensky (trans.), originally published in 2006, London: Bloomsbury.
- Lockwood, Stephen (1985). *The New Wave In Science Fiction: A Primer*. Indiana University.
- <https://search.proquest.com/docview/303347832?accountid=41566> (Accessed: 2019/08/12)

- Lytte, Thomas and Michael Montagne (1992) “Drugs, Music, and Ideology: A Social Pharmacological Interpretation of the Acid House Movement”, *The International Journal of the Addictions*, vol. 27, n. 10, p.1159–1177.
- Martorell Campos, Francisco (2017) “El final de la historia a la luz de la utopía política. Entre Fukuyama y Jameson”, *Política y sociedad*, n. 54, vol. 2, p. 545–564. <https://doi.org/10.5209/POSO.53376> (Accessed: 2020/09/10)
- McAfee, Noëlle (2004) *Julia Kristeva*. UK: Routledge. Digital Edition.
- McHale, Brian (2004) *Postmodernist Fiction*, first published in 1987, London: Routledge.
- McLaughlin, Brian P. (2004) “Computationalism, Connectionism, and the Philosophy of Mind”, *The Blackwell Guide to the Philosophy of Computing and Information*. UK: Blackwell.
- McLelland, Mark (2012) “‘I Like Oneself’: Transgender Identities and Sexualities in Japan”, in Jonathan Alexander and Karen Yescavage, eds. *Bisexuality and Transgenderism: InterSEXions of the Others*, New York and London: Routledge.
- McLeod, Ken (2003) “Space oddities: aliens, futurism and meaning in popular music”, *Popular Music*, vol. 22 n. 3, p. 337–355. doi:10.1017/S0261143003003222 (Accessed: 2019/11/02)
- _____ (2009) “Music”, Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts, and Sherryl Vint (eds.) *The Routledge Companion to Science Fiction*,

London: Routledge.

Mendible, Myra (1999) “High Theory, Low Culture”, *The Journal of American Culture*, vol. 22, p. 71–76.

Mieszkowski, Sylvia (2014) *Resonant Alterities. Sound Desire and Anxiety in Non-Realist Fiction*, Verlag: Transcript.

Miller, Richard C. (2004) Music and Musicology in the Engineering of National Identity in Meiji Japan: Modernization Strategies of the Music Investigation Committee, 1870–1900 (Doctoral dissertation). <https://search.proquest.com/docview/305110319?accountid=130155>. (Accessed: 2017/12/04)

Mizuno, Hiromi (2009) *Science for the Empire. Scientific Nationalism in Modern Japan*, Stanford & California: Stanford University Press.

Moore, Karenza (2003) “E-heads Versus Beer Monsters: Researching Young People’s Music and Drug Consumption in Dance Club Settings”, *Researching Youth*, Bennett A., Cieslik M., Miles S. (eds). Palgrave Macmillan, London. https://doi.org/10.1057/9780230522466_9 (Accessed: 2019/8/12)

Morrison, Grant and Frank Quitely (2005) *Me3*, New York: DC Comics.

Murray, Charles Shaar (1992) “Introduction: Planet Rock (Don’t Stop)”, Paul J. McAuley and Kim Newman (eds.) *In Dreams*, London: Gollanz.

Napier, Susan J. (1996) *The Fantastic in Modern Japanese Literature. The Subversion of Modernity*, London: Routledge.

- Nicholls, Peter (2015) “Cyberpunk”, John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight (eds.) *The Encyclopedia of Science Fiction*, London: Gollancz. Updated 10 April 2015. Web. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/cyberpunk> (Accessed: 2020/12/04)
- Nicholls, Peter and David Langford (2018) “Steampunk”, John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight (eds.) *The Encyclopedia of Science Fiction*, London: Gollancz. Updated 31 August 2018. Web. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/steampunk> (Accessed: 2020/08/19)
- Nicholls, Peter and Jonathan Clements (2018) “Flowers for Algernon”. *The Encyclopedia of Science Fiction* edited by John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight. London: Gollancz. Updated 31 August 2018. Web. http://www.sf-encyclopedia.com/entry/flowers_for_algernon (Accessed: 2020/09/27)
- Olkowski, Dorothea and Gail Weiss (eds.) (2006) *Feminist Interpretations of Maurice Merleau-Ponty*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Prieto Hames, Pablo (2016) “La poética del tiempo: una aproximación al imaginario steampunk”, Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte, vol. 5, p. 95–115. <https://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/ucoarte/article/view/9555> (Accessed: 2020/09/04)
- Prouty, Ken (2012) *Knowing Jazz. Community, Pedagogy, and Canon in the Information Age*, Jackson: University Press of Mississippi.

- Rabinbach, Anson (1992) *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Reutkow, Peter J. and Gosling, Samuel D. (2007) “The Content and Validity of Music–Genre Stereotypes among College Students”, *Psychology of Music*, vol. 35, n. 2, p. 306-326. <https://doi.org/10.1177/0305735607070382> (Accessed: 2019/08/12)
- Reynolds, Simon (1999) *Generation Ecstasy. Into the World of Techno and Rave Culture*. New York: Routledge.
- Rescorla, Michael (2020) “The Computational Theory of Mind”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.). <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/computational-mind/> (Accessed: 2020/05/11)
- Rieder, John (2008) *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Robinson, Kim Stanley (1996) *The Memory of Whiteness*, originally published in 1985, New York: Tom Doherty Associates.
- Rose, Mark (1981) *Alien Encounters. Anatomy of Science Fiction*, Cambridge: Harvard University Press.
- Rosolato, Guy (1974) “La voix: entre corps et langage”, *Revue Française de Psychanalyse*, n. 38, p. 75-94. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5446322j.image.f77.langFR#> (Accessed: 2020/10/07)
- Sanmartín, Israel (2019) *El debate historiográfico sobre el fin de la Historia de Francis Fukuyama*, New York: Peter Lang.

- Shilling, Chris (2005) *The Body in Culture, Technology and Society*, London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage.
- Stableford, Brian M., John Clute and Peter Nicholls (2020) "Definitions of SF", *The Encyclopedia of Science Fiction* edited by John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight. London: Gollancz. Updated 15 June 2020. Web. http://www.sf-encyclopedia.com/entry/definitions_of_sf (Accessed: 2019/10/29)
- Sterling, Bruce (2011) "Slipstream 2", *Science Fiction Studies*, vol. 38, n. 1, p. 6–10. www.jstor.org/stable/10.5621/scieficstud.38.1.0006. (Accessed: 2019/12/07)
- Sterne, Jonathan (2012) "Sonic Imaginations", *The Sound Studies Reader*, Jonathan Sterne (ed.), New York: Routledge.
- Taylor, Timothy D. (2001) *Strange Clouds. Music, Technology and Culture*, New York: Routledge.
- Teixeira Pinto, Ana (2015) "The Pigeon in the Machine: The Concept of Control in Behaviorism and Cybernetics", Matteo Pasquinelli (ed.) *Alleys of Your Mind: Augmented Intelligence and Its Traumas*, Meson Press. Digital Edition.
- Tomas, David (1995) "Feedback and Cybernetics: Reimagining the Body in the Age of the Cyborg", in Featherstone, Mike and Roger Burrows (eds.) *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk*. Cultures of Technological Embodiment, London: Sage.
- Turing, Alan M. (1950) "1—Computing Machinery and Intelligence", *Mind*, vol. LIX n. 236, p.433-460. <https://doi.org/10.1093/mind/LIX.236.433>

(Accessed: 2020/09/10)

- Vint, Sherryl (2001) “Double Identity: Interpellation in Gwyneth Jones’s Aleutian Trilogy”, *Science Fiction Studies*, vol. 28, n. 3, p. 399–425.
- _____ (2007) *Bodies of Tomorrow. Technology, Subjectivity, Science Fiction*, Toronto: University of Toronto Press.
- _____ (2010) *Animal Alterity. Science Fiction and the Question of the Animal*, Liverpool: Liverpool University Press.
- Weiss, Gail (1999) *Body Images. Embodiment as Intercorporeality*, New York: Routledge.
- Westfahl, Gary (1996) *Cosmic Engineers. A Study of Hard Science Fiction*, London: Greenwood Press.
- Whittington, William (2007) *Sound Design and Science Fiction*, Austin: University of Texas Press.
- Van Havere, Tina, Wouter Vanderplasschen, Jan Lammertyn, Eric Broekaert and Mark Bellis (2011) “Drug use and nightlife: more than just dance music”, *Substance, Abuse Treatment, Prevention, and Policy* 6, 18, <https://doi.org/10.1186/1747-597X-6-18> (Accessed: 2020/11/13)
- Vitz, Paul C. and Arnold B. Glimcher (1984) *Modern Art and Modern Science. The Parallel Analysis of Vision*, Praeger Publishers.
- Wiener, Norbert (1968) “Cybernetics”, *Mathematics in the Modern World: Readings from Scientific American* (originally published in *Scientific American*, vol. 179 n. 5, p. 14–19), p. 378–384. San Francisco: W.H. Freeman & Co.

https://archive.org/details/mathematicsinmod0000unse_u2d0/page/n4/mode/1up (Accessed: 2020/04/12)

Wolfe, Gary K. (1986) *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy. A Glossary and Guide to Scholarship*, New York: Greenwood Press.

Woodcock, George (1956) "Utopias in Negative", *Sewanee Review* vol. 64 n. 1, p. 81-97. <http://www.jstor.org/stable/27538509>. (Accessed: 2017/12/04)

Young, Iris Marion (2005) *On Female Body Experience*, Oxford: Oxford University Press.

付録一 音または音楽に関連のある作品目録

※日本のSF環境において、日本語で出版された作品に限られる(外国語からの翻訳作品も含む)。音あるいは音楽との関連の度合は作品毎に大きく幅がある。出版時期の順に掲載している。

海野十三「十八時の音楽浴」『モダン日本』、一九三七年四月号

ハーバート・ゴールドストーン「巨匠」『SFマガジン』一九六〇年七月、一一一〜一二六頁(Herbert Goldstone "Virtuoso", 1953)

R・E・バンクス「共鳴音波」『SFマガジン』一九六〇年七月、九三〜一〇一頁(Raymond E. Banks "Natural Frequency", 1959)

R・A・ハインライン「猿は歌わない」『SFマガジン』一九六〇年十一月、一二二〜一四三頁(R.A. Heinlein "Jerry Was a Man", 1947)

アイザック・アシモフ「歌う鐘」『SFマガジン』一九六一年八月、一三六〜一五〇頁(Isaac Asimov, "The Singing Bell", 1955)

ジョン・P・マクナイト「小鳥の歌声」『SFマガジン』一九六二年二月、一八〇〜一八一頁(John P. McKnight "Bird Talk", 1953)

光瀬龍「ボレロ1991」『SFマガジン』一九六二年七月、一三九〜一五二頁

- レイ・ブラッドベリ「泣き叫ぶ女」『SFマガジン』一九六二年八月臨時増刊、一九〇三頁(Ray Bradbury "The Screaming Woman", 1951)
- 星新一「夜の声」『SFマガジン』一九六二年八月臨時増刊、七二〜七八頁
- 星新一「夜の流れ」『SFマガジン』一九六三年二月、五三〜五九頁
- アーサー・C・クラーク「みなさん、お静かに!」『SFマガジン』一九六三年四月、一三九〜一四八頁(Arthur C. Clarke "Silence Please", 1950)
- 光瀬龍「カベリア4016年」『SFマガジン』一九六三年六月、一二一〜一三四頁
- アイドリス・シーブライト「聞こえてくる」『SFマガジン』一九六三年六月、一一〜一八頁(Idris Seabright "The Listening Child", 1952)
- ポール・アンダースン「シルチスの決闘」『SFマガジン』一九六四年三月、三一〜四四頁(Poul Anderson "Duel on Syrtis", 1951)
- ウィリアム・H・ホジソン「闇の囁き」『SFマガジン』一九六四年八月臨時増刊、一一〇〜一二二頁(William Hope Hodgson "The noise in the night", 1908)
- レイモンド・F・ジョーンズ「騒音レベル」『SFマガジン』一九六四年十一月、三四〜六六頁(Raymond F. Jones "Noise Level", 1952)
- 高橋泰邦「海底の歌」『SFマガジン』一九六五年一月、七六〜九〇頁
- アーサー・C・クラーク「遙かな地球の歌」『SFマガジン』一九六五年二月、二七〜四九頁(Arthur C. Clarke "The Songs of Distant Earth", 1958)

- コンラッド・リクター「不吉な旅」『SFマガジン』一九六五年一月、一一～二四頁(Conrad Richter "Sinister Journey", 1953)
- ヘンリー・カットナー「節日」『SFマガジン』一九六六年三月、八〇～九〇頁(Henry Kuttner "Year Day", 1953)
- J・G・バラード「時の声」『SFマガジン』一九六六年五月、一四六～一八〇頁(J.G. Ballard "The Voices of Time", 1960)
- レイ・ブラッドベリ「静寂」『SFマガジン』一九六六年二月、一一八～一二〇頁(Ray Bradbury "The Silence", 1949)
- トム・ゴドウィン「オペラ作戦」『SFマガジン』一九六七年一〇月、六五～七五頁(Tom Godwin "Operation Opera", 1956)
- 矢野徹「貝殻の歌が聞こえる」『SFマガジン』一九六八年二月、二二二～二二九頁
- フレッド・ホイル「10月1日では遅すぎる」1『SFマガジン』一九六八年二月、二七六～三二三頁(Fred Hoyle "October the First is Too Late", 1966)
- フレッド・ホイル「10月1日では遅すぎる」2『SFマガジン』一九六八年三月、一七五～二〇一頁(Fred Hoyle "October the First is Too Late", 1966)
- フレッド・ホイル「10月1日では遅すぎる」3『SFマガジン』一九六八年四月、一七二～二〇一頁(Fred Hoyle "October the First is Too Late", 1966)

フレッド・ホイール「10月1日では遅すぎる」4『SFマガジン』一九六八年五月、一六五～二〇一頁(Fred Hoyle "October the First is Too Late", 1966)

豊田有恒「渡り廊下」『SFマガジン』一九六八年九月、九八～一〇六頁

J・A・マイヤー「小惑星帯のうた」『SFマガジン』一九六八年九月臨時増刊、一二二～一三九頁(J.A. Meyer "The Mauki Chant", 1951)

小倉満寿夫「合成音」『SFマガジン』一九六八年九月臨時増刊、一七五～一七六頁

フレッド・セイバーヘーゲン「星のオルフェ」『SFマガジン』一九七〇年六月、一四七～一五六頁(Fred Saberhagen "Starsong", 1968)

筒井康隆「脱走と追跡のサンバ No.1」『SFマガジン』一九七〇年一〇月、一七～三六頁

筒井康隆「脱走と追跡のサンバ No.2」『SFマガジン』一九七〇年一二月、一七～三〇頁

筒井康隆「脱走と追跡のサンバ No.3」『SFマガジン』一九七〇年一二月、一二九～一四三頁

山野浩一「ロックでいっしょ」『SFマガジン』一九七一年一月、七一～八四頁

筒井康隆「脱走と追跡のサンバ No.4」『SFマガジン』一九七一年一月、一七～二九頁

石川喬司「自由の声」『SFマガジン』一九七一年二月、一〇一～一一〇頁

筒井康隆「脱走と追跡のサンバ No.5」『SFマガジン』一九七一年二月、二二五～二二六頁

ヴラドレン・E・バフノフ『オー・』の注意を『SFマガジン』一九七一年三月、四六～五三頁(Владлен Вахнов [Vladlen Vakhnov] “ВНИМАНИЕ:

АХИ! [Vnimanie: Akhi!]", 1970)

筒井康隆「脱走と追跡のサンバ No.6」『SFマガジン』一九七一年三月、一二九～一三九頁

筒井康隆「脱走と追跡のサンバ No.7」『SFマガジン』一九七一年四月、一〇二～一一二頁

筒井康隆「脱走と追跡のサンバ No.8」『SFマガジン』一九七一年五月、一二九～一四〇頁

筒井康隆「脱走と追跡のサンバ No.9」『SFマガジン』一九七一年六月、一二九～一三九頁

筒井康隆「脱走と追跡のサンバ No.10」『SFマガジン』一九七一年七月、一二九～一四二頁

筒井康隆「脱走と追跡のサンバ No.11」『SFマガジン』一九七一年八月、一二九～一四一頁

筒井康隆「脱走と追跡のサンバ No.12」『SFマガジン』一九七一年九月、一二九～一四二頁

筒井康隆「脱走と追跡のサンバ 最終回」『SFマガジン』一九七一年一〇月、一七～三二頁

広瀬正『ツイス』一九七一年、河出書房新社

河野典生「子供の情景——シューマンのピアノ小曲集、標題による13の幻想」『SFマガジン』一九七二年二月、六一〜七五

チャド・オリヴァー「帰れニュー・オーリンズ」『SFマガジン』一九七二年三月、四八〜五八頁(Chad Oliver "Didn't He Ramble", 1957)

フリッツ・ライバー「ラン・チチ・タン」『SFマガジン』一九七二年七月、一二九〜一四一頁(Fritz Leiber "RUM-PTTY-TUM-TAH-THEE", 1958)

筒井康隆「デマ」『SFマガジン』一九七三年二月、二二九〜二四六頁

アレクサンドル・シヤリモフ「接触」『SFマガジン』一九七四年一月、八九〜一〇九頁(Александр И. Шалимов [Aleksandr I. Shalimov]

СТРАННЫЙ МИР [Strannyj Mir], 1972)

田中光ニわが赴くは蒼き大地(上)『SFマガジン』一九七四年二月、二九七〜三二九頁

田中光ニわが赴くは蒼き大地(下)『SFマガジン』一九七四年三月、二〇一〜二二二頁

J・G・バラード「歌う彫像」『奇想天外』一九七四年六月、四八〜五九頁(J.G. Ballard "The Singing Statues", 1962)

ゼナ・ヘンダーソン「静かに」『奇想天外』一九七四年七月、一〇〜一九頁(Zenna Henderson "Hush!", 1953)

ヘンリー・ハッセ「バイオリンの弦」『奇想天外』一九七四年九月、三四〜四五頁(Henry Hasse "The Violin String", 1961)

- フリッツ・ライバー「ビート村」『SFマガジン』一九七五年八月、九八～一一二頁(Fritz Leiber "The Beat Cluster", 1961)
- 堀晃「地球環」『奇想天外』一九七六年五月、七〇～八四頁
- レイ・ブラッドベリ「火星の笛吹き」『奇想天外』一九七六年七月、一三二～一四五頁(Ray Bradbury "The Piper", 1940)
- クリフォード・D・シマック「鬼」『SFマガジン』一九七六年十一月、七〇～一一二頁(Clifford D. Simak "Ogre", 1944)
- 万里村ゆき子「鳥たちのバラード」『SFマガジン』一九七六年十二月、一六二～一六五頁
- 鈴木いづみ「涙のヒットパレード」『SFマガジン』一九七七年一月、二〇四～二二五頁
- 萩尾望都「音楽の在りて」『奇想天外』一九七七年四月、二六～三〇頁
- ポール・アンダースン「失われた地球の剣士」『SFマガジン』一九七七年四月、一七六～二二一頁(Poul Anderson "Swordsman of Lost Terra", 1951)
- リチャード・マシスン「ショック・ウェーブ」『奇想天外』一九七七年六月、一八九～二〇一頁(Richard Matheson "Shock Wave", 1963)
- リチャード・マシスン「消えた少女」『SFマガジン』一九七七年八月、一五二～一六〇頁
- エドモンド・ハミルトン「衛星チタンの歌い鳥」『SFマガジン』一九七七年八月、八一～一〇三頁(Edmond Hamilton "Harpers of Titan", 1950)
- ジェイムズ・ブリッシュ「芸術作品」『奇想天外』一九七七年九月、一五九～一七四頁(James Blish "A Work of Art, 1956)

萩尾望都「闇夜に声がする」『奇想天外』一九七七年一二月、七六～八八頁

藤原金象「ぼくの思い出がほんとうなら」『奇想天外』一九七八年三月、三六～六二頁

夢枕獏「ねこひきのオルオラネ」『奇想天外』一九七八年六月、二八～四二頁

栗本薫「セイレーン」『SFマガジン』一九七九年二月、三一四～三九一頁

スパイダー&ジーン・ロビンソン「スターダンス」『SFマガジン』一九七九年四月、一六八～一九二、二〇一～二三二頁(Spider & Jeanne Robinson

“Stardance”, 1979)

神林長平「狐と踊れ」『SFマガジン』一九七九年九月、七八～一一一頁

かんべむさし「サテライトDJ」『奇想天外』一九七九年九月、六五～七八頁

新井素子「グリーン・レクイエム」『奇想天外』一九八〇年九月、九～五七頁

スーザン・C・ピートリイ「琴蜘蛛の歌」『SFマガジン』一九八〇年一二月、一五四～一六七頁(Susan C. Petrey “Spidersong”, 1980)

神林長平「ビートルズが好き」『SFマガジン』一九八〇年一二月、八二～八八頁

新井素子「グリーン・レクイエム」一九八〇年、奇想天外社

筒井康隆「ジャズ大名」『小説新潮』一九八一年一月、二八〜四六頁

オースン・スコット・カード「無伴奏ソナタ」『SFマガジン』一九八一年七月、九四〜一一一頁(Orson Scott Card “Unaccompanied Sonata”, 1979)

筒井康隆「クラリネット言語 第一回」『奇想天外』一九八一年八月、九〜一八頁

水見稜「ジギー・スターダスト」『SFマガジン』一九八一年九月、一六六〜一七九頁

筒井康隆「クラリネット言語 第二回」『奇想天外』一九八一年一〇月、九〜二〇頁

水見稜「サック・フル・オブ・ドリームス」『SFマガジン』一九八二年一月、一三七〜一五八頁

山田ミネコ「真夜中のオルガン」『SFマガジン』一九八二年二月、一一一〜一三六頁

鈴木いづみ「カラッポがいつぱいの世界」『SFマガジン』一九八二年一月、七四〜九〇頁

たかくらゆき、加藤直之「竜の絃①」『SFマガジン』一九八二年二月、一七七〜一八三頁

たかくらゆき、加藤直之「竜の絃②」『SFマガジン』一九八二年三月、一一三〜一二九頁

たかくらゆき、加藤直之「竜の絃③」『SFマガジン』一九八二年四月、一一三〜一二九頁

たかくらゆき、加藤直之「竜の絃④」『SFマガジン』一九八二年五月、一一三〜一二九頁

たかくらゆき、加藤直之「竜の絃」『SFマガジン』一九八二年六月、一一三〜一二九頁

大原まり子「銀河ネットワークで歌を歌ったクジラ」『SFマガジン』一九八二年九月、七四〜九〇頁

スヴェトスラフ・スラフチェフ「呼びかけの声」『SFマガジン』一九八二年二月、八二〜一〇六頁

鈴木いづみ『恋のサイケデリック!』一九八二年、早川書房

難波弘之「わらし」『SFマガジン』一九八三年一月、一四四〜一六九頁

ボブ・レマン「テイハーマ」『SFマガジン』一九八三年三月、八六〜一〇五頁(Bob Leman "Tehama", 1981)

霜月空「風の翼にのせて」『SFマガジン』一九八三年三月、二二〇〜二二五頁

難波弘之「オフ」『SFマガジン』一九八三年四月、二二二〜二三五頁

ノーマン・スピニンラッド「ビッグ・フラッシュ」『SFマガジン』一九八三年六月、二四八〜二七〇頁(Norman Spinrad "The Big Flash", 1969)

エドモンド・ハミルトン「衛星チタンの歌い鳥」『SFマガジン』一九八三年七月臨時増刊、一四四〜一六八頁

ロイド・ビッグル・ジュニア「殺人に音楽を」『ハヤカワミステリマガジン』一九八四年一月(Lloyd Biggle Jr. "Music to Murder by", 1961)

梶尾真治「煉獄夜想曲」『SFマガジン』一九八四年八月、八八〜九八頁

- 難波弘之「クロコダイル・ロック」『SFマガジン』一九八四年一二月、一六〇～一八〇頁
- 難波弘之「奥の手」『SFマガジン』一九八五年三月、五六～五七頁
- 岬兄悟「娘の音階」『SFマガジン』一九八五年三月、五八～六〇頁
- 難波弘之『飛行船の上のシンセサイザー弾き』一九八五年、早川書房
- タニス・リー「報われた笛吹き」『SFマガジン』一九八六年五月臨時増刊、二〇六～二二二頁(Tanith Lee “Paid Piper”, 1981)
- R・A・ラファティ「昔には帰れない」『SFマガジン』一九八六年六月、八二～九七頁(R.A. Lafferty “You Can't Go Back”, 1981)
- 綾瀬よしか「夜中に録音してはいけない理由」『SFマガジン』一九八六年八月、一一〇～一二二頁
- 田中文雄「猫(ねこおじ)恐」『SFマガジン』一九八六年八月、一五九～一七五頁
- ルイス・シャイナー「ジェフ・ベック」『SFマガジン』一九八六年一月(Lewis Shiner “Jeff Beck”, 1986)
- 梶尾真治「夢の神々結社」『SFマガジン』一九八六年一二月、三二～四九頁
- 森下一仁「さいXXばんく」『SFマガジン』一九八七年二月、二四七～二五〇頁
- 大原まり子「風の森の声」『SFマガジン』一九八七年二月、五八～六五頁

- 神林長平「ユニバースよ」『SFマガジン』一九八七年七月、一八二〜二〇七頁
- 中井紀夫「山の上の交響楽」『SFマガジン』一九八七年一〇月、五二〜七二頁
- 水見稜「ヒナの生成と消滅」『SFマガジン』一九八八年二月、九〇〜一〇〇頁
- ルーシヤス・シエバード「・・・そしてこの歌をうたうとおれの胸ははり裂ける・・・」『SFマガジン』一九八八年四月、二三八〜二五二頁(Lucius Shepard
 “...How My Heart Breaks When I Sing This Song...”, 1985)
- キース・ロバーツ「笛吹きと呼び声」『SFマガジン』一九八八年八月、五〇〜六六頁(Keith Roberts “Piper’s Wait”, 1987)
- 奥村弘幸「ルツキング・サウンド」『SFマガジン』一九八九年六月、一八二〜一八四頁
- バリントン・J・ベイリー「大きな音」『SFマガジン』一九八九年七月、五〇〜六〇頁(Barrington J. Bayley “The Big Sound”, 1982)
- 難波弘之「テスの猫掛け器」『SFマガジン』一九八九年七月臨時増刊、一一六〜一三四頁
- 久美沙織「トランジスタ・ラジオ」『SFマガジン』一九八九年七月臨時増刊、一九二〜二一七頁
- 征悟郎「夜が変わるとき」『SFマガジン』一九九〇年一〇月、一二四〜一四〇頁
- ブルース・スターリング「ドリ・バングズ」『SFマガジン』一九九〇年一〇月、二二二〜二三五頁(Bruce Sterling “Dori Bangs”, 1989)

- ロバート・チャールズ・ウィルソン「少女と熱帯魚」『SFマガジン』一九九〇年一月、四〇～五三頁(Robert Charles Wilson "The Blue Gularis", 1985)
- 新井素子『緑幻想 グリーンレ・クイェム』一九九〇年、講談社
- 井辻朱美『オルゴールの伝説』『SFマガジン』一九九一年六月、一三二～一四一頁
- 難波弘之『鍵盤帝国の劇襲』一九九一年、早川書房
- 富樫唯香「セイレンの末裔(前篇)」『SFマガジン』一九九二年一月臨時増刊、七四～一二一頁
- 高館薫「末遂のセレモニー」『SFマガジン』一九九二年四月臨時増刊、一〇九～一四〇頁
- 富樫唯香「セイレンの末裔(後篇)」『SFマガジン』一九九二年四月臨時増刊、一九〇～二四〇頁
- ロバート・チャールズ・ウィルソン「四分の三拍子のバラード」『SFマガジン』一九九二年九月、七〇～八一頁(Robert Charles Wilson, "Ballads in 3/4 Time", 1987)
- 飛浩隆「デユオ」『SFマガジン』一九九二年一〇月、一〇～五八頁
- キャシー・ニュージャ「恋する天使」『SFマガジン』一九九二年一〇月、一六二～一六九頁(Kathe Kojia "Angels in Love", 1991)
- ジョン・モレスシイ「時計師」『SFマガジン』一九九二年十一月、二二〇～二二〇頁(John Morressy "Timekeeper", 1990)

草上仁「沈黙は金」『SFマガジン』一九九三年四月、二二八～二三九頁

早坂純「自動ピアノ」『SFマガジン』一九九三年九月、一八二～一八四頁

菅浩江「夏衣の雪」『SFマガジン』一九九三年九月、八四～一〇三頁

マイクル・コーニイ「ローレライの歌は消え」『SFマガジン』一九九四年六月、二二四～二三六頁(Michael Coney "Die, Lorelei", 1993)

草上仁「ピアノ」『SFマガジン』一九九五年六月、一五六～一六七頁

エリック・ブラウン「タイムラグ・ラヴストーリー」『SFマガジン』一九九五年一〇月、五四～七〇頁(Eric Brown "The Time Lapsed Man", 1988)

高野史緒『ムジカ・マキーナ』一九九五年、新潮社

ジョー・ホールドマン「愛は盲目」『SFマガジン』一九九六年一月、一六～二五頁(Joe Haldeman "None so Blind", 1994)

高野史緒「ガスパリーニ」『ハヤカワミステリマガジン』一九九六年四月、六六～八〇頁

イアン・マクドナルド「耳を澄まして」『SFマガジン』一九九六年七月、一〇～二九頁(Ian McDonald "Listen", 1989)

草上仁「ミューザック、ミューザック」『SFマガジン』一九九六年八月、一五八～一七〇頁

高野史緒『カント・アンジェリコ』一九九六年、講談社

夢枕獏『猫弾きのオルオラネ 完全版』一九九六年、早川書房

筒井康隆『ジャズ小説』一九九六年、文藝春秋刊(初出 “Immortal Jazz Collection Monochrome 一九九四年六月一日～一九九五年五月一日”)

高野史緒『G線上のアリア』『SFマガジン』一九九七年二月、三八～五七頁

大原まり子『サイコサウンドマシン』『SFマガジン』一九九八年二月、八〇～一〇五頁

菅浩江『ラブ・ソング』『SFマガジン』一九九八年七月、二二六～二五三頁

山之口洋『オルガニスト』一九九八年、新潮社

高野史緒『ヴァスラフ』一九九八年、中央公論社

藤田雅矢『奇跡の石』『SFマガジン』二〇〇〇年二月、一一六～一四五頁

ジョージ・R・R・マーティン「… 一日の昨日とひびかえり」『SFマガジン』二〇〇〇年一〇月、一〇～三四頁(George R.R. Martin “... For a Single

Yesterday”, 1975)

難波弘之『Too Old To Rock 'N' Roll: Too Young to Die!』『SFマガジン』二〇〇一年一二月、三六～五六頁

ルイス・シャイナー『蒸気機関の時代』『SFマガジン』二〇〇一年一二月、六四～七一頁(Lewis Shiner “Steam Engine Time”, 1989)

G・デイヴィッド・ノードリー「デモクリトウスのヴァイオリン」『SFマガジン』二〇〇一年十二月、七二〜九二頁(G: David Nordley "Democritus", Violin", 1999)

山之口洋「最後の SETTISSION」『SFマガジン』二〇〇一年十二月、九〜二六頁

古川日出男『サウンドトラック』二〇〇三年、集英社

チャールズ・ストロス「吟遊詩人(トルバドゥール)」『SFマガジン』二〇〇四年二月、七〇〜一〇四頁(Charles Stross "Troubadour", 2001)

奥泉光『鳥類学者のファンタジア』二〇〇四年、集英社文庫(初出誌「すばる」二九九年一月号〜二〇〇〇年八月号)

石神茉莉「音迷宮」『稻生モノノケ大全 陽之巻』東雅夫編、二〇〇五年、毎日新聞社

上田早夕里「夢見る葦笛」『異形コレクション・第四十三巻』怪物園』二〇〇五年、光文社文庫

古川日出男『ロックンロール七部作』二〇〇五年、集英社

山之口洋『完全演技者』二〇〇五年、角川書店

飯野文彦「蟬とタイムカプセル」『SFマガジン』二〇〇七年一月、二三〇〜二四八頁

アラン・デニーロ「テトラルク」『SFマガジン』二〇〇八年八月、五四〜六四頁(Alan DeNiro "Tetrarchs", 2004)

高野史緒「ひな菊」『SFマガジン』二〇〇九年四月、五四〜七三頁

シオドラ・ゴス「アボラ山の歌」『SFマガジン』二〇〇九年十一月、五二〜六八頁(Theodora Goss “Singing of Mount Abora”, 2007)

飛浩隆「零號琴(1)」『SFマガジン』二〇一〇年二月、一〇〜三〇頁

牧野修「小指の思い出」『SFマガジン』二〇一〇年二月、一三六〜一五六頁

飛浩隆「零號琴(2)」『SFマガジン』二〇一〇年三月、一二六〜一四六頁

津原泰水「テルミン嬢」『SFマガジン』二〇一〇年四月、六四〜七八頁

飛浩隆「零號琴(3)」『SFマガジン』二〇一〇年四月、八〇〜九五頁

長谷敏司「allo, toi, toi」『SFマガジン』二〇一〇年四月、九〜四七頁

飛浩隆「零號琴(4)」『SFマガジン』二〇一〇年五月、二六二〜二七六頁

飛浩隆「零號琴(5)」『SFマガジン』二〇一〇年六月、一三四〜一四九頁

飛浩隆「零號琴(6)」『SFマガジン』二〇一〇年七月、一二六頁

飛浩隆「零號琴(7)」『SFマガジン』二〇一〇年八月、一三二〜一四七頁

飛浩隆「零號琴」(8)『SFマガジン』二〇一〇年九月、一二六〜一四二頁

飛浩隆「零號琴」(9)『SFマガジン』二〇一〇年一〇月、一三二〜一四七頁

飛浩隆「零號琴」(10)『SFマガジン』二〇一〇年十一月、一二六〜一四一頁

飛浩隆「零號琴」(11)『SFマガジン』二〇一〇年十二月、一三四〜一四七頁

古川日出男『MUSIC』二〇一〇年、新潮社

飛浩隆「零號琴」(12)『SFマガジン』二〇一一年一月、一三四〜一四九頁

飛浩隆「零號琴」(13)『SFマガジン』二〇一一年二月、一四二〜一五六頁

飛浩隆「零號琴」(14)『SFマガジン』二〇一一年三月、一三四〜一四九頁

飛浩隆「零號琴」(15)『SFマガジン』二〇一一年四月、一四〇〜一五四頁

飛浩隆「零號琴」(16)『SFマガジン』二〇一一年六月、一四〇〜一五六頁

飛浩隆「零號琴」(18)『SFマガジン』二〇一一年八月、一四〇〜一五八頁

野尻抱介「歌う潜水艦とピアピア動画」『SFマガジン』二〇一一年八月、二四八〜二七三頁

飛浩隆「零號琴(最終回)」『SFマガジン』二〇一一年一〇月、二二二〜二五二頁

ハンヌ・ライアニエシ「懐かしき主人の声」『SFマガジン』二〇一一年二月、五六〜七一頁(Hannu Rajaniemi "His Master's Voice", 2008)

オキシタケヒコ「ゴロの中でもう一度」『SFマガジン』二〇一三年二月、五六〜八二頁

古川日出男『ロックンロール二十一部経』二〇一三年、河出書房新社

オキシタケヒコ「亡霊と天使のビート」『SFマガジン』二〇一四年二月、三六〜六五頁

オキシタケヒコ「サイレンの呪文」『SFマガジン』二〇一四年一〇月、二二六〜二七四頁

R・A・ラファティ「その曲しか吹けない」『SFマガジン』二〇一四年二月、二九〜四一頁(R.A. Lafferty "The Only Tune That He Could Play",

1980)

小田雅久仁「長城(前篇)」『SFマガジン』二〇一五年一月、二四〇〜二七三頁

小田雅久仁「長城(中篇)」『SFマガジン』二〇一五年二月、二六二〜二七三頁

小田雅久仁「長城(後篇)」『SFマガジン』二〇一五年四月、三六〇〜三七一頁

オキシタケヒコ「波の手紙が響くとき」二〇一五年、早川書房

木村浪漫「ignite」『SFマガジン』二〇一六年二月、二一四～二二四頁

牧野修「電波の武者」『SFマガジン』二〇一六年四月、三四～五〇頁

宮内悠介「アメリカ最後の実験」二〇一六年、新潮社

奥泉光「ビビビ・ビ・バップ」二〇一六年、講談社（初出誌「群像」二〇一四年一月号～二〇一五年二月号）

飛浩隆「零號琴」二〇一八年、早川書房（初出「SFマガジン」二〇一〇年一月号～二〇一一年一〇月号）

飛浩隆「二万靈船」始末『SFマガジン』二〇一八年四月、九～二〇頁

菅浩江「博物館惑星2・ルーキー 第三話 手回しオルガン」『SFマガジン』二〇一八年六月、一一八～一三六頁

飛浩隆「零號琴 削除されたシーン」『SFマガジン』二〇一八年二月、二三四～二三九頁

石川宗生「野生のエルヴィスを追って」『SFマガジン』二〇一九年四月、一一二～一二九頁

飛浩隆「サー・ペント」『SFマガジン』二〇一九年四月、九～二五頁

小川哲「ムジカ・ムンダーナ」『SFマガジン』二〇一九年六月、一九六～二二五頁

劉慈欣「鯨歌」『SFマガジン』二〇二〇年六月、九～一〇頁 (Liu Cixin “Whale Song”, 1999)

劉慈欣「クレーエ」『SFマガジン』二〇二〇年八月、二二八〜二三五頁 (Liu Cixin "The Messenger", 2001)

付録二 日本のSF環境における音楽関連資料目録

※出版時期の順に掲載している。

林光「21世紀の夢 音楽配分委員会」『SFマガジン』一九六一年三月、一四五～一四七頁

岡俊雄「二十一世紀の夢 音楽愛好家の手記・2012年」『SFマガジン』一九六二年二月、六～九頁

池の本鴻明、半村良「SFジョッキイ」『SFマガジン』一九六三年一月、六～九頁

著者不詳「新発売LP紹介」『SFミュージック』『SFマガジン』一九六四年八月、九五頁

袋一平「ロボットは歌う——ソ連で行われたロボット・コンクール」『SFマガジン』一九六八年七月、一〇〇～一〇五頁

山野浩一「若い創造としてのニューウェーブとニューポップス」『SFマガジン』一九七〇年六月、一三六～一四三頁

岡田英明「SFスキャナー——SF・オン・ザ・ロック」『SFマガジン』一九七一年一月、一二二～一二五頁

著者不詳「世界SF情報——SFミュージカル・オン・ブロードウェイ」『SFマガジン』一九七二年四月、一五七頁

山野浩一「新作SFレコード評『ブマ』』『SFマガジン』一九七三年六月、一八八頁

立川直樹「歌え！猫たちよ！永遠に！』『奇想天外』一九七四年一月、一〇九〜一一〇頁

岡田英明「MUSIC S.F. オン・ザ・ロック』『奇想天外』一九七四年一月、一四四〜一四六頁

岡田英明「MUSIC S.F. オン・ザ・ロック マシン・マン・ボウイ』『奇想天外』一九七四年二月、一三五〜一三七頁

岡田英明「MUSIC S.F. オン・ザ・ロック ロンサム・タイム・トラヴェラー』『奇想天外』一九七四年三月、一三三〜一三五頁

岡田英明「MUSIC S.F. オン・ザ・ロック コミック・ブック・ロック』『奇想天外』一九七四年四月、一〇八〜一一〇頁

岡田英明「MUSIC S.F. オン・ザ・ロック ハラタチのアルバム』『奇想天外』一九七四年五月、一〇八〜一一〇頁

岡田英明「MUSIC S.F. オン・ザ・ロック オカルト・ロック入門』『奇想天外』一九七四年六月、一〇八〜一一〇頁

岡田英明「MUSIC S.F. オン・ザ・ロック ああ！無情』『奇想天外』一九七四年七月、一〇八〜一一〇頁

岡田英明「MUSIC S.F. オン・ザ・ロック モダン・ファンタジー・ロック』『奇想天外』一九七四年八月、一〇八〜一一〇頁

木村二郎「ニューヨークその日暮らし 8 大きなリンゴの実の中で』『奇想天外』一九七四年八月、一五四〜一五九頁

木村二郎「ニューヨークその日暮らし 9 マンハッタン暴情』『奇想天外』一九七四年九月、八八〜九三頁

岡田英明「MUSIC S・F・オン・ザ・ロック ああゲラゲラ、ユリゲラー」『奇想天外』一九七四年九月、一〇八〜一一〇頁

大伴良則「MUSIC S・F・オン・ザ・ロック レコードはジャケットで買おう」『奇想天外』一九七四年一〇月、一一〇〜一二二頁

深作欣二「S・F、その映像と音の世界」『SFマガジン』一九七八年六月、一八四〜一九二、二〇一〜二〇五頁

難波弘之「S・Fマインドを持った音楽を——或いは反ピラミッド教宣言」『SFマガジン』一九八〇年一月、一五八〜一六四頁

難波弘之「トラック・ダウン① S・Fとシンセ——正反対の感性が出会う場」『SFマガジン』一九八〇年三月、一六頁

難波弘之「トラック・ダウン② 今回は腹立半分にあれこれ」『SFマガジン』一九八〇年四月、一六頁

野田昌宏「野田昌宏のセンス・オブ・ワンダーランド⑥ 知らなかった！ハイドンにへ月の世界へなんてS・Fオペラがあるなんて！」『SFマガジン』一九八〇

年四月、一二四〜一二七頁

難波弘之「トラック・ダウン③ クジン人の咆哮——ある音、ない音」『SFマガジン』一九八〇年五月、九四〜九五頁

野田昌宏「野田昌宏のセンス・オブ・ワンダーランド⑧ 我が青春の（惑星）そしていまセンス・オブ・ワンダー」『SFマガジン』一九八〇年六月、一二四

〜一二七頁

難波弘之「トラック・ダウン④ 究極の旋律」『SFマガジン』一九八〇年六月、一七〇〜一七一頁

- 難波弘之「トラック・ダウン」⑤ YMO宇宙船ビートル号説『SFマガジン』一九八〇年七月、二三四～二三五頁
- 難波弘之「トラック・ダウン」⑥ 音楽テーマのSFあれこれ『SFマガジン』一九八〇年八月、一七八～一七九頁
- 難波弘之「トラック・ダウン」⑦ 花札とレンズマン『SFマガジン』一九八〇年九月、一八〇～一八一頁
- 難波弘之「トラック・ダウン」⑧ 今回は『SFユン』の御紹介を『SFマガジン』一九八〇年一〇月、一八〇～一八一頁
- 難波弘之「トラック・ダウン」⑨ 最終回ぐらい破目外したる！〜難波弘之グラフィティ〜『SFマガジン』一九八〇年十一月、一三〇～一三二頁
- 難波弘之「Sci-Fi Set」① クイーンとフラッシュゴードン『SFマガジン』一九八一年五月、一八二～一八五頁
- 難波弘之「Sci-Fi Set」② イメージ情報の伝達マップ『SFマガジン』一九八一年六月、一八二～一八五頁
- 難波弘之「Sci-Fi Set」③ 十人十色『SFマガジン』一九八一年七月、一七八～一八一頁
- 難波弘之「Sci-Fi Set」④ ファン・イン・スペース『SFマガジン』一九八一年八月、一七四～一七七頁
- 難波弘之「Sci-Fi Set」⑤ ホラー・レコード傑作選(前)『SFマガジン』一九八一年九月、二二二～二二五頁
- 難波弘之「Sci-Fi Set」⑥ ホラー・レコード傑作選(後)『SFマガジン』一九八一年一〇月、二二二～二二五頁
- 難波弘之「Sci-Fi Set」⑦ 大根3本私的ルポ『SFマガジン』一九八一年十一月、一七八～一八一頁

- 難波弘之「Sci-Fi Set⑧」SFディスコの帝王ミューコ(上)『SFマガジン』一九八二年一月、一〇四〜一〇七頁
- 難波弘之「Sci-Fi Set⑨」SFディスコの帝王ミューコ(中)『SFマガジン』一九八二年三月、一八〇〜一八二頁
- 難波弘之「Sci-Fi Set⑩」SFディスコの帝王ミューコ(下)『SFマガジン』一九八二年四月、二一〇〜二二三頁
- 難波弘之「Sci-Fi Set⑪」黒人は宇宙がお好き『SFマガジン』一九八二年五月、二一〇〜二二三頁
- 難波弘之「Sci-Fi Set⑫」アンドロイドは電子音楽の夢を見たか?『SFマガジン』一九八二年六月、二二二〜二二五頁
- 難波弘之「Sci-Fi Set⑬」ギンギンのペーメタル『SFマガジン』一九八二年七月、二二〇〜二二三頁
- 難波弘之「Sci-Fi Set⑭」SFおもしろ歌詞大全集『SFマガジン』一九八二年八月、二二〇〜二二三頁
- 難波弘之「Sci-Fi Set⑮」ファイティン・メガフォース『SFマガジン』一九八二年九月、二二〜一五頁
- 難波弘之「Sci-Fi Set⑯」宇宙創成の五書——驚異のヴィジュアル・レコード——『SFマガジン』一九八二年一〇月、二二〜一五頁
- 難波弘之「Sci-Fi Set⑰」で、出た、SFチック・ラブ・ルーム『SFマガジン』一九八二年十一月、二二〜一五頁
- 難波弘之「Sci-Fi Set⑱」誰が駒鳥を殺したか?『SFマガジン』一九八二年十二月、一〇八〜一一一頁
- 難波弘之「Sci-Fi Set⑲」ロックSFをセッション翻訳!『SFマガジン』一九八三年二月、二二〜一五頁

難波弘之「Sci-Fi Set」¹⁹ 本邦初紹介！ボランの『ラーン』の子ら『SFマガジン』一九八三年三月、一二〜一五頁

著者不詳「サウンド・ファンタジー・コンテスト 入選発表」『SFマガジン』一九八三年三月、二〇九頁

難波弘之「Sci-Fi Set」²⁰ 『宇宙戦争』『SFマガジン』一九八三年四月、一二〜一五頁

難波弘之「Sci-Fi Set」²¹ 幻のハヤカワ・ポケットブック『SFマガジン』一九八三年五月、一二〜一五頁

難波弘之「Sci-Fi Set」²² 嗚呼古の電子音『SFマガジン』一九八三年六月、一八〇〜一八一頁

難波弘之「Sci-Fi Set」²⁴ あなたの星を噂してね……『SFマガジン』一九八三年七月、一二〜一五頁

難波弘之「Sci-Fi Set」²⁵ ななSOS……!?!『SFマガジン』一九八三年八月、一二〜一五頁

難波弘之「Sci-Fi Set」²⁶ 今月はあ・ら・か・る・と『SFマガジン』一九八三年九月、一二〜一五頁

難波弘之「Sci-Fi Set」 最終回 俺が音楽なのだ、SF篇『SFマガジン』一九八三年一〇月、一二〜一五頁

門倉純一「SF珍盤アワー」^① 見るだけで満足してはいけません。歌ってしまおう、スター・ウォーズ『SFマガジン』一九八三年一〇月、一二〇頁

門倉純一「SF珍盤アワー」^② 伊福部昭のSF特撮映画サウンドが流れるとき、子供時代へのタイム・トラベルが始まる……『SFマガジン』一九八三

年一二月、一二〇頁

門倉純一「SF珍盤アワー③ その気にさせるタイトルの氾濫から真のSF珍盤を発見するということ。『SFマガジン』一九八三年十二月、一二〇頁

門倉純一「SF珍盤アワー④ SFと演歌の融合、そこに新たなセンス・オブ・ワンダーの世界が生まれる『SFマガジン』一九八四年一月、一二〇頁

門倉純一「SF珍盤アワー⑤ はかない生命と知りつつ外語映画につけられるイメージ・ソングの数々！『SFマガジン』一九八四年二月、一二〇頁

功火浦、岬兄悟、大原まり子、米田裕、久美沙織「SFヒーブル・HOBBY WATCHING① 若手作家ロックバンド『SFマガジン』一九八四年二月、四

〜七頁

門倉純一「SF珍盤アワー⑥ 日本独自の『音楽』の中にもセンス・オブ・ワンダーのきらめきがある！『SFマガジン』一九八四年三月、一二〇頁

門倉純一「SF珍盤アワー⑦ たった一枚のレコードの中に、滅びゆく恐竜の一生があった。『SFマガジン』一九八四年四月、一二〇頁

門倉純一「SF珍盤アワー⑧ かつて大流行した4チャンネル・システム。当時はこんなSFミュージカルもあったのだ！『SFマガジン』一九八四年五

月、一二〇頁

門倉純一「SF珍盤アワー⑨ 限りなく続く音の果ては、エッセイの絵にも似た不思議な世界が広がる。『SFマガジン』一九八四年六月、一二〇頁

門倉純一「SF珍盤アワー⑩ ユリ・ゲラーによる一枚のレコード。これがもたらした影響は……『SFマガジン』一九八四年七月、一二〇頁

門倉純一「SF珍盤アワー」⑪ 太田螢一のサウンドは未知への恐怖と憧れを思い出させる『SFマガジン』一九八四年八月、一二〇頁

門倉純一「SF珍盤アワー」⑫ 寝苦しい夏の夜、こんなレコードはいかがでしょう？『SFマガジン』一九八四年九月、一二〇頁

門倉純一「SF珍盤アワー」⑬ 嗚呼、ソニシート、今回は懐かしの珍盤を紹介しよう。『SFマガジン』一九八四年一〇月、一二〇頁

門倉純一「SF珍盤アワー」⑭ 宇宙は音でいっぱいだ！『スペース・メッセージ』『SFマガジン』一九八四年十一月、一二〇頁

門倉純一「SF珍盤アワー最終回 このビデオお部屋のインテリアにいかが？」『SFマガジン』一九八四年十二月、一二〇頁

小嶋さちほ「インフォーメーション・サーキット DISK——音楽の魔術師デヴィッド・ボウイーの『スペース・オデイトイ』それに私達のアルバムを二枚……。』『SFマガジン』一九八五年一月、一二三頁

小嶋さちほ「インフォーメーション・サーキット DISK——ヴァーナ・リントの囁くようなヴォーカルを聞くとヒールの音を響かせ歩く、自分の姿が見えてくる。』『SFマガジン』一九八五年二月、一五五頁

小嶋さちほ「インフォーメーション・サーキット DISK——一九八四年。私にとって思い出のアルバム』『招き猫カゲキ団一歌曲集』『SFマガジン』一九八五年三月、一二三頁

小嶋さちほ「インフォーメーション・サーキット DISK——私の歌心の基礎となっていておきの一枚ブリジット・フォンテーヌ『ラジオのように』』『SFマガジン』一九八五年四月、一二三〜一二四頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISK——今だからこそお教えしよう、これが私の秘密の大愛聴レコードだ!」『SFマガジン』一九八五年五月、一二三〜一二四頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISK——ベルベット・アンダーグラウンドの音楽を聞くと、まるで胎内にいるような、くつろいだ気分になる。」『SFマガジン』一九八五年六月、一二三頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISK——この男の世界には、感性がマヒしそうな魅力がある。プリンス『アラウンド・ザ・ワールド・イン・ア・デイ』『SFマガジン』一九八五年八月、一二三頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISK——えっ、あのマイクル・ムアコックがロックした!? ホークウインド『ZONES』『SFマガジン』一九八五年九月、一二三頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISK——とにかく暑い今年の夏。このアルバムでだけだるい気分をリフレッシュ!——『プライド』『SFマガジン』一九八五年一〇月、一二三頁

著者不詳「立花ハジメライブ——これもSFだ!」『SFマガジン』一九八五年一二月、一二〜一三頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISK——このアルバムを聞いた人すべてに、私達からの、メッセージが伝わってほしい——『空色帽子の日』『SFマガジン』一九八五年一二月、一二三頁

著者不詳「大原まり子レコーディング!」『SFマガジン』一九八六年一月、八〜九頁

佐藤道明「インフォメーション・サーキット DISK——どんな画家よりも、僕の心に影響を与えた1人の音楽家を紹介しよう。」『SFマガジン』一九八六年一月、一二五〜一二六頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISK——思わずふるえかくるようなスゴイアルバムが出来た!」『星空に迷いこんだ男』『SFマガジン』一九八六年二月、一五七頁

佐藤道明「インフォメーション・サーキット DISK——これは、深夜に聞くのがふさわしいアルバムだ。橋本一子『chico』」『SFマガジン』一九八六年三月、一二五〜一二六頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISK——このアルバムを聞くと思わずホツとする私でした。」『クリア・カット4』『SFマガジン』一九八六年四月、一二五〜一二六頁

佐藤道明「インフォメーション・サーキット DISK——いま世界で一番ダンディーなブライアン・フェリーのアルバムを紹介しよう。」『SFマガジン』一九八六年五月、一二五〜一二六頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISK——ほとんど芸能人、小嶋さちほおススメのアルバム。——」『ビッグ・ワールド』『SFマガジン』一九八六年六月、一二五頁

倉林律「インフォメーション・サーキット DISK——ハイテク時代を華麗に疾走する坂本龍一の傑作。——『未来派野郎』『SFマガジン』一九八六年七月、一二五頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISK——長い間待ちに待った最新盤。ピーター・マーフィー『凍てついた世界へ』『SFマガジン』一九八六年八月、一二五頁

佐藤道明「インフォメーション・サーキット DISK——このレコードに針を落とすと、天上世界の音が聞こえる——『アタヴアクロン』『SFマガジン』一九八六年九月、一二五～一二六頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISK——ドクター&ザ・メディックスの音は、過激な中にも懐かしさを感じさせる。』『SFマガジン』一九八六年一〇月、一二五～一二六頁

佐藤道明「インフォメーション・サーキット DISK——彼女の中には、音を絵にかえるキャンバスがあるのだろう。『VIVANT』『SFマガジン』一九八六年十一月、一二五～一二六頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISK——今月は、情報の少ないフランスの音楽シーンから注目の女性歌手を紹介しよう。』『SFマガジン』一九八六年十二月、一二五頁

佐藤道明「インフォメーション・サーキット DISK——3人のロバートというミュージシャンを紹介しよう。』『SFマガジン』一九八七年一月、一二五～

一二六頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISK——まだ日本では発売されていないが、SFファンだったらこれを聴いてほしい!」『SFマガジン』一

九八七年二月、一二五頁

倉林律「インフォメーション・サーキット DISK——今回は、いろいろな分野で活躍中の二人の最新レコードを紹介しよう!」『SFマガジン』一九八

七年三月、一二五頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISK——いま、いっちゃんイカしてるバンド、トーザ・ルクセンブルグを聞いてくれ!」『SFマガジン』一

九八七年四月、一二五頁

佐藤道明「インフォメーション・サーキット DISK——ギターの神様まだまだ健在。エリック・クラプトンが久々に新譜を発表!」『SFマガジン』一九

八七年五月、一二五頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISK——待ちに待ったアルバム発表。ツアーも好調の小嶋センスの今月のおススメ!」『SFマガジン』一

九八七年六月、一二五〜一二六頁

佐藤道明「インフォメーション・サーキット DISK——ボクにとって最高のメンバーによるこのアルバム。ぜひ一度聴いてほしい!」『SFマガジン』一九八

七年七月、一二五〜一二六頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISK——私のヒット・チャートの赤丸注目盤!『プライベート・リボリューション』『SFマガジン』一九八七年八月、一二五〜一二六頁

佐藤道明「インフォメーション・サーキット DISK——このサウンドは一種の麻薬だ!アラン・ホールズワース『SFマガジン』一九八七年九月、一二五〜一二六頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISK——ノリの良さバツグン!元氣印が三重丸。『ザ・ノー・ユンブランド』『SFマガジン』一九八七年一〇月、一二五頁

佐藤道明「インフォメーション・サーキット DISK——ちよと古いけど、ケイト・ブッシュの音楽はぶっつんパワーに溢れてる『SFマガジン』一九八七年十一月、一二五〜一二六頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISK——もう生では聞けないが、ローザの魅力はこれで充分に理解できるはずだ!『SFマガジン』一九八七年十二月、一二五頁

佐藤道明「インフォメーション・サーキット DISK——ジャコ・パストリアスが死んだ。また、ぼくにとつての一つの時代が終わった……!『SFマガジン』一九八八年一月、一二五〜一二六頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISK——いまさらビートルズなんて、と思いでしょうが、やっぱりビートルズは不滅です。『SFマガジ

ン』一九八八年二月、一四一〜一四二頁

著者不詳「電腦空間的音楽状況」『SFマガジン』一九八八年三月、四〜九頁

佐藤道明「インフォメーション・サーキット DISK——ボクの中にある “少女” を歌ってくれる谷山浩子の最新アルバムを紹介しよう」『SFマガジン』

一九八八年三月、一二五〜一二六頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISK——オリンピック、金賢姫事件と最近注目の韓国。今月はその韓国ロックを紹介しよう。」『SFマ

ガジン』一九八八年四月、一二五〜一二六頁

佐藤道明「インフォメーション・サーキット DISK——ビル・ブラフォードのドラミングは、未来のドラマーの姿を垣間見せる。」『SFマガジン』一九八

八年五月、一二五〜一二六頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISK——これを耳で聴いてはダメ！一緒に歌い、体で感じてみよう。」『トラブル・ミックス』『SFマガジ

ン』一九八八年六月、一二五〜一二六頁

佐藤道明「インフォメーション・サーキット DISK——デイヴ・スチュワートの音色は、枯葉色のイギリスの景色を連想させる。」『SFマガジン』一九八

八年七月、一二五〜一二六頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISK——このジャケットでおどろいてはダメ！一曲目からもうプリンス様のとりにこのだ。」『SFマガジ

ン』一九八八年八月、一二五〜一二六頁

佐藤道明「インフォメーション・サーキット DISC——ダブル・ネックのフレットレス・ベースから奏でる音は精緻なガラス細工のようだ。『SFマガジン』

一九八八年九月、一二五〜一二六頁

倉林律「インフォメーション・サーキット DISC——久しぶりにゲルニカの新譜。バックを務めますは、テイチク・オーケストラ! 『SFマガジン』一九

八八年一〇月、一二五〜一二六頁

佐藤道明「インフォメーション・サーキット DISC——空中に浮遊する音の数々——メシアンは二〇世紀を代表する作曲家のひとりだ。『SFマガ

ジン』一九八八年一月、一二六〜一二七頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISC——常に進化を続けるロック・アーティストジュリアン・コープは偉大な存在だ! 『SFマガジン』一

九八八年一二月、一二五〜一二六頁

中井英「インフォメーション・サーキット DISC——イーデイ・ブリケルの声には、聴く者をとらえて離さない魅力がある。『SFマガジン』一九八九

年一月、一一六〜一一七頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISC——見よこのスタイル! これは聴くだけで元気ができるアルバムだ。『SFマガジン』一九八九年二

月、一一一〜一一二頁

倉林律「インフォォメーション・サーキット DISC——平成元年、レクノ元年。昭和をふりかえりユキヒロでも聞かない?」『SFマガジン』一九八九年三月、一一七〜一二八頁

小嶋さちほ「インフォォメーション・サーキット DISC——毎日イライラしているあなた。これを聴いて健康になりましょう。」『SFマガジン』一九八九年四月、一一七〜一二八頁

百日紅一郎「インフォォメーション・サーキット DISC——イヴァンの音楽には、ブラジルの魂というべきものがある。」『SFマガジン』一九八九年五月、一一七〜一二八頁

小嶋さちほ「インフォォメーション・サーキット DISC——衰退する大英帝国の希望の星となるか!?」『オレンジ&レモンズ』『SFマガジン』一九八九年六月、一一七〜一二八頁

中島梓・難波弘之・旺なつき『魔都』と大正ロマン『SFマガジン』一九八九年七月臨時増刊、五三〜六三頁

小清水満「バンド、大好き!」『SFマガジン』一九八九年七月臨時増刊、一四四〜一四五頁

小嶋さちほ「インフォォメーション・サーキット DISC——今度のエスニック・ブームは音楽シーンを動かす力を持っている。」『SFマガジン』一九八九年八月、一一七〜一二八頁

百日紅一郎「インフォォメーション・サーキット DISC——スゴイ顔ぶれが参加しているSF映画のサントラ盤を紹介しよう。」『SFマガジン』一九八九年

年九月、一一七～一一八頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISC——非西欧圏の音楽に目を向けると、地球はますます狭くなる。」『SFマガジン』一九八九年一〇月、一一七～一一八頁

小嶋さちほ「インフォメーション・サーキット DISC——元気のぶるアルバム!!『D.R.O.P』は ZELDA の最高の自信作だ。』『SFマガジン』一九八九年一二月、一一七～一一八頁

須美久「マガジン・キャビネット MUSIC——レコードからCDにかわつて、ジャケットをじっくり観賞する楽しみがへつたことは、さびしいことだ。』『SFマガジン』一九九〇年二月、一八二～一八三頁

須美久「マガジン・キャビネット MUSIC——エドガー・ウィンターの今度のソロ・アルバムは、あるSF作家が直接関係してつくられた……』『SFマガジン』一九九〇年六月、一一八～一一九頁

須美久「マガジン・キャビネット MUSIC——D・ボウイの最新ベスト盤リリース!過去の自分を葬つて、彼はいかなる変容を遂げていくのだろう。』『SFマガジン』一九九〇年八月、一一七～一一八頁

神奈川 佐藤美穂「CLASSIC MUSIC』『SFマガジン』一九九〇年八月、二三八～二三九頁

須美久「マガジン・キャビネット MUSIC——SF作家が扱う音楽は、いささか懐古的になつてしまった——今後SFにシンクロしそうな音楽は?』『SF

マガジン』一九九〇年一〇月、二七八～二七九頁

須美久「マガジン・キャビネット MUSIC——ハード・ロックの新譜、続々リリース。ジャケットや歌詞内容に、そのSF・ファンタジー指向を見る。」『SFマガジン』一九九〇年一二月、一一八～一一九頁

ガジン』一九九〇年一二月、一一八～一一九頁

神奈川 潮部「CLASIC MUSIC——古典音楽の誘い——」『SFマガジン』一九九一年一月臨時増刊、二二八～二二九頁

須美久「マガジン・キャビネット MUSIC——『存じ』アイアン・メイデン』のヴォーカリストがクレイジーなファンタジー・ノヴェルを書いた!？」『SFマガジン』一九九一年二月、一一八～一一九頁

ジン』一九九一年四月、一一八～一一九頁

須美久「マガジン・キャビネット MUSIC——ハーラン・エリスと、元キング・クリムゾンのデヴィッド・クロス——両者の意外なつながりとは？」『SFマガジン』一九九一年四月、一一八～一一九頁

ジン』一九九一年四月、一一八～一一九頁

福岡 沖好「CLASIC MUSIC——桜に寄せて——」『SFマガジン』一九九一年四月、二四四～二四五頁

須美久「マガジン・キャビネット MUSIC——相次ぐ大物グループの再結成プロジェクトの中、いよいよジャパンが十年ぶりに新アルバムを作成!」『SFマガジン』一九九一年六月、一一八～一一九頁

ガジン』一九九一年六月、一一八～一一九頁

須美久「マガジン・キャビネット MUSIC——『バイパーインストゥルメント』システムによるトッド・マコーヴァーのオペラ『VALIS』」『SFマガジン』一九九一年八月、一一八～一一九頁

九一年八月、一一八～一一九頁

須美久「マガジン・キャビネット MUSIC——ジム・モリスンの死から、今年で二十年——再び注目を集める『ドアーズ』について考える。』『SFマガジン』
一九九一年一〇月、一一八〜一一九頁

須美久「マガジン・キャビネット MUSIC——新譜・旧譜あわせて大量に売り出されるCDのなか、独自の動きをみせるプログレの近況を見る。』『SF
マガジン』一九九一年一二月、一一八〜一一九頁

難波弘之「メディア・ショウケース MUSIC——模倣の天才、レニー・クラヴィッツ』『SFマガジン』一九九二年一月、一一七頁

著者不詳「大宇宙を翔けるシンフォニー——CD『銀河乞食軍団』の世界』『SFマガジン』一九九二年二月、四五頁

堀内修「メディア・ショウケース MUSIC——『SF風』オペラ演出。』『SFマガジン』一九九二年二月、一一七頁

須美久「メディア・ショウケース MUSIC——キングギドラとともに帰ってきた伊福都サウンド。』『SFマガジン』一九九二年三月、一一七頁

難波弘之「メディア・ショウケース MUSIC——『小学校唱歌』ではない本当のロックをご紹介しよう。』『SFマガジン』一九九二年四月、一一七頁

堀内修「メディア・ショウケース MUSIC——幻のカルロス・クライバー』『SFマガジン』一九九二年五月、一一七頁

須美久「ジュークボックス・ファンタステイカ』『SFマガジン』一九九四年六月、二〜五頁

須美久「メディア・ショウケース MUSIC——クロスオーヴァー系個性派バンド『プライマス』『SFマガジン』一九九二年六月、一一七頁

- 難波弘之「メディア・ショウケース MUSIC——PIUの新作とEL&P15年ぶりの再結成アルバム。』『SFマガジン』一九九二年七月、一一七頁
- 堀内修「メディア・ショウケース MUSIC——ピーター・セラーズ演出のモーツァルト。』『SFマガジン』一九九二年八月、一一七頁
- 難波弘之「メディア・ショウケース MUSIC——グリーンズレイドの復刻盤CD。』『SFマガジン』一九九二年一〇月、一一七頁
- 堀内修「メディア・ショウケース MUSIC——アンドロギヌスの出現。』『SFマガジン』一九九二年一月、一一七頁
- 須美久「メディア・ショウケース MUSIC——コンセプト・アルバムの大家、R・ウオーターズ』『SFマガジン』一九九二年二月、一一七頁
- 難波弘之「メディア・ショウケース MUSIC——J・デジョネット、P・ガブリエルの新作。』『SFマガジン』一九九三年一月、一一七頁
- 堀内修「メディア・ショウケース MUSIC——音楽における速度感覚。』『SFマガジン』一九九三年二月、一一七頁
- 須美久「メディア・ショウケース MUSIC——マイペースの帝王、トッド・ラングレン。』『SFマガジン』一九九三年二月、一一七頁
- 難波弘之「メディア・ショウケース MUSIC——インディーズに移ったDOOMの新作。』『SFマガジン』一九九三年四月、一一七頁
- 堀内修「メディア・ショウケース MUSIC——ヴァイオリンとヴァイオリニストの相似。』『SFマガジン』一九九三年五月、一一七頁
- 須美久「メディア・ショウケース MUSIC——遊び心が楽しいジェリーフィッシュの新作』『SFマガジン』一九九三年六月、一一七頁
- 難波弘之「メディア・ショウケース MUSIC——アボリジニの民族楽器ディジュリドゥーの魅力』『SFマガジン』一九九三年七月、一一七頁

堀内修「メディア・ショウケース MUSIC——ニューヨークはオペラの田舎か?」『SFマガジン』一九九三年八月、一一七頁

須美久「メディア・ショウケース MUSIC——CD化されたバグルスのセカンド・アルバム」『SFマガジン』一九九三年九月、一一七頁

堀内修「メディア・ショウケース MUSIC——オペラから小説へ、オペラからオペラへ」『SFマガジン』一九九三年一月、一一七頁

須美久「メディア・ショウケース MUSIC——ロバート・シエクリイのメディアミックスCD」『SFマガジン』一九九三年二月、一一七頁

難波弘之「メディア・ショウケース MUSIC——スチーム・パンクッシュな'60's'70'sのムーヴ・ポップス」『SFマガジン』一九九四年一月、一一七頁

堀内修「メディア・ショウケース MUSIC——弾圧してもらえませんか?」『SFマガジン』一九九四年二月、一一七頁

須美久「メディア・ショウケース MUSIC——空想力を刺激する奇妙な楽器テルミン」『SFマガジン』一九九四年三月、一一七頁

難波弘之「メディア・ショウケース MUSIC——モーク・ミュージックのパイオニア」『SFマガジン』一九九四年四月、一一七頁

堀内修「メディア・ショウケース MUSIC——ガーディナーの演奏に思う『元気な過去』」『SFマガジン』一九九四年五月、一一七頁

須美久「メディア・ショウケース MUSIC——ピンク・フロイド、六年半ぶりの新作『対』」『SFマガジン』一九九四年六月、一一七頁

難波弘之「メディア・ショウケース MUSIC——アンプラグドおやじの逆襲」『SFマガジン』一九九四年七月、一一七頁

堀内修「メディア・ショウケース MUSIC——6万5千円の実演の価値とは?」『SFマガジン』一九九四年八月、一一七頁

- 須美久「メディア・ショウケース MUSIC——『ブレードランナー』のサントラ、ついにリリース！』『SFマガジン』一九九四年九月、一一七頁
- 難波弘之「メディア・ショウケース MUSIC——たまにはクラブ・シーンから』『SFマガジン』一九九四年一〇月、一一七頁
- 堀内修「メディア・ショウケース MUSIC——奇人変人の音楽家、求む』『SFマガジン』一九九四年一月、一一七頁
- 須美久「メディア・ショウケース MUSIC——キング・クリムゾンの帰還』『SFマガジン』一九九四年一二月、一一七頁
- 難波弘之「メディア・ショウケース MUSIC——ロックン・ロールの表口にて』『SFマガジン』一九九五年一月、一一七頁
- 堀内修「メディア・ショウケース MUSIC——明るい声』『SFマガジン』一九九五年二月、一一七頁
- 大槻ケンヂ「ぼくとロックとSFと』『SFマガジン』一九九五年二月、一二〇～一二三五頁
- 須美久「メディア・ショウケース MUSIC——インターネットの中の音楽家』『SFマガジン』一九九五年三月、一一七頁
- 難波弘之「メディア・ショウケース MUSIC——ジェネシス・イン・コンサート1976』『SFマガジン』一九九五年四月、一一七頁
- 堀内修「メディア・ショウケース MUSIC——人造カストラート』『SFマガジン』一九九五年五月、一一七頁
- 須美久「メディア・ショウケース MUSIC——ソロとバンドの狭間で』『SFマガジン』一九九五年六月、一一七頁
- 難波弘之「メディア・ショウケース MUSIC——サイボーグ化するロック』『SFマガジン』一九九五年七月、一一七頁

- 堀内修「メディア・ショウケース MUSIC——ウェーベルとメロンとブルーーズ」『SFマガジン』一九九五年八月、一一七頁
- 須美久「メディア・ショウケース MUSIC——米ロック界インターネット事情」『SFマガジン』一九九五年九月、一一七頁
- 難波弘之「メディア・ショウケース MUSIC——『azul』に聴く米川英之の才能」『SFマガジン』一九九五年一〇月、一一七頁
- 堀内修「メディア・ショウケース MUSIC——ヴィオレッタの寿命」『SFマガジン』一九九五年十一月、一一七頁
- 須美久「メディア・ショウケース MUSIC——『日本語』の正しい使い方」『SFマガジン』一九九五年十二月、一一七頁
- 須美久「メディア・ショウケース MUSIC——『攻殻機動隊』から生まれたイーノとU2の新曲」『SFマガジン』一九九六年一月、一一七頁
- 須美久「メディア・ショウケース MUSIC——『MEMORIES』を飾るデジタルとアナログ」『SFマガジン』一九九六年三月、一一七頁
- 須美久「メディア・ショウケース MUSIC——インターネットで見つけた “ウルセイ・ヤツラ”」『SFマガジン』一九九六年五月、一一九頁
- 須美久「メディア・ショウケース MUSIC——ウォーホルのフリーな発想を受け継いだ1枚」『SFマガジン』一九九六年九月、一一九頁
- 須美久「メディア・ショウケース MUSIC——『ムーグ・クックブック』のいとおしい音色」『SFマガジン』一九九六年十一月、一一九頁
- 須美久「メディア・ショウケース MUSIC——『エヴァ』サントラ盤に聴く鷺巣詩郎の職人ワザ」『SFマガジン』一九九七年一月、一一九頁
- 須美久「メディア・ショウケース MUSIC——“ヒーリング・ミュージック”——その奥深さ」『SFマガジン』一九九七年三月、一一九頁

須美久「メディア・ショウケース MUSIC——究極のサイバーファイ・アルバム(笑)』『SFマガジン』一九九七年五月、一一九頁

須美久「メディア・ショウケース MUSIC——“ミューザック”を多角的に論考する音楽本』『SFマガジン』一九九七年七月、一一九頁

須美久「メディア・ショウケース MUSIC——バットマン伝説に新たなページを刻む傑作サントラ盤』『SFマガジン』一九九七年九月、一一九頁

須美久「メディア・ショウケース MUSIC——70年代短篇SFに通じる(?)、イーノの新作』『SFマガジン』一九九七年十一月、一一九頁

須美久「メディア・ショウケース MUSIC——“90年代型宇宙サウンド”——LTJブケムの音楽』『SFマガジン』一九九八年一月、一五九頁

須美久「メディア・ショウケース MUSIC——『グリーンパス』の世界に現実したポップス・セット』『SFマガジン』一九九八年三月、一一九頁

須美久「メディア・ショウケース MUSIC——世紀末を前に変貌を始めたクリムゾン・ワールド』『SFマガジン』一九九八年七月、一一九頁

須美久「メディア・ショウケース MUSIC——時を超えた共振する、ふたつの『ゴジラ』音楽』『SFマガジン』一九九八年九月、一一九頁

須美久「メディア・ショウケース MUSIC——13の月の海をテーマに奏でる幻想叙事詩』『SFマガジン』一九九八年十一月、一一九頁

西島大介「メディア・ショウケース MUSIC——孤高の音楽家と映像作家によるコラボレーション』『WINDOWLICKER』『SFマガジン』一九九九年六月、一一九頁

西島大介「メディア・ショウケース MUSIC——クラフトワークの元メンバーによる衝撃的(?)アルバム』『SFマガジン』一九九九年七月、一一九頁

西島大介「メディア・ショウケース MUSIC——ときめきサイエンスの『楽しく、美しい音楽』」『SFマガジン』一九九九年九月、一一九頁

西島大介「メディア・ショウケース MUSIC——たんけん、はっけん、ミュージック！」『SFマガジン』一九九九年一〇月、一一九頁

西島大介「メディア・ショウケース MUSIC——こんなSF研もあつた！宮崎貴士とSF研究会」『SFマガジン』一九九九年一月、一一九頁

西島大介「メディア・ショウケース MUSIC——ファンクとともにあらんことを？」『SW エピソード1』にちなんで『SFマガジン』一九九九年十二月、一一九頁

難波弘之『ルートヴィヒを使うなんて！』音楽の敵にもなり得る、キューブリックの選曲センス『キネマ旬ムック フィルムメーカーズ「8」スタンリー・キューブリック』一九九九年、四六〜五一頁

西島大介「メディア・ショウケース MUSIC——溺れたドシンが世界を沈めながら聴く音楽？」『SFマガジン』二〇〇〇年三月、一一九頁

西島大介「メディア・ショウケース MUSIC——なんてSFなヒップホップ！ツイギー『SEVEN DIMENSIONS』」『SFマガジン』二〇〇〇年五月、一一九頁

西島大介「メディア・ショウケース MUSIC——2001年まで待てない！？サイバーOL姉貴、ついに誕生！」『SFマガジン』二〇〇〇年七月、一一九頁

西島大介「メディア・ショウケース MUSIC——あーたたたたたた……アタタック」『SFマガジン』二〇〇〇年九月、一一九頁

- 西島大介「メディア・ショウケース MUSIC——音楽を聴いて、観て……」『SFマガジン』二〇〇〇年一月、一一九頁
- 著者不詳「甦るセンス・オブ・ワンダーの響き」『SFマガジン』二〇〇一年一月、六〜七頁
- 小松山しずか「メディア・ショウケース MUSIC——ニュータイプたちのその後」——スマパン謎の新作『SFマガジン』二〇〇一年一月、一一九頁
- 難波弘之x山下達郎「ぼくらのSFと音楽を語ろう」『SFマガジン』二〇〇一年二月、四〜八頁
- 異孝之「プログレSF史序説」『SFマガジン』二〇〇一年二月、二七〜三二頁
- 篠田節子「音楽を言葉でつかまえる」『SFマガジン』二〇〇一年二月、三三頁
- 高野史緒「リミックスの夢、あるいは夢のリミックス」『SFマガジン』二〇〇一年二月、三四頁
- 田中啓文「宇宙の帝王ス・ラ」『SFマガジン』二〇〇一年二月、三五頁
- 本阿弥さやか「言葉の薬毒」『SFマガジン』二〇〇一年二月、五七頁
- 渡邊英樹「万物同サイズの法則」『SFマガジン』二〇〇一年二月、五八頁
- 田中光「物語の道連れ」『SFマガジン』二〇〇一年二月、五九頁
- 小川隆「カミング・トゥギャザー——音楽と小説の新しい時代」『SFマガジン』二〇〇一年二月、六〇〜六三頁

添野知生「奇妙な物語には奇妙な音楽（ストレンジ・ミュージック）を」『SFマガジン』二〇〇一年二月、九三頁

日下三蔵「アニソンなら、まずは」カウボーイ ビバップ』から』『SFマガジン』二〇〇一年二月、九四頁

中野善夫「音楽とともにある物語たち」『SFマガジン』二〇〇一年二月、九五〜九八頁

大野典宏「テレミンの傾向と対策」『SFマガジン』二〇〇一年二月、九九〜一〇一頁

菊池誠「テレミンの耳の冒険」『SFマガジン』二〇〇一年二月、一〇二〜一〇四頁

小松山しずか「メディア・ショウケース MUSIC——ロックな凶像楽？「産業モダンロック」試論」『SFマガジン』二〇〇一年三月、一一一頁

高野史緒「ビートルとサウンドの羅列の彼方にある “存在意識”」『SFマガジン』二〇〇一年三月、一五五頁

高野史緒「ヴェイパーウェア・オーケストラ——音楽SFアンソロジー」『SFマガジン』二〇〇二年五月、二四〜二五頁

丸屋九兵衛「メディア・ショウケース MUSIC——ラヴソングまでを宇宙旅行に取り込む、EYEのSF的世界とは？」『SFマガジン』二〇〇二年五

月、一一九頁

難波弘之「“音楽SF”は存在しない」『文学』第八卷・第四号二〇〇七年七月号、一六三〜一七一頁

飯田一史「メディア・ショウケース MUSIC——加工されるアイドルの系譜——dj newtownと菅野よう子」『SFマガジン』二〇〇九年九月、一二五頁

- 飯田一史「メディア・ショウケース MUSIC——クリエイターとしてどう生きるのが美しいか」『SFマガジン』二〇一二年一月、一二五頁
- 飯田一史「メディア・ショウケース MUSIC——菅野よう子の音楽に聴きとる “希望”」『SFマガジン』二〇一二年七月、一二五頁
- 飯田一史「メディア・ショウケース MUSIC——SF界における音楽の擁護を考える」『SFマガジン』二〇一三年五月、一二五頁
- 円堂都司昭・土佐有明・松村正人「やくしまるえつこ作品レビュー」『SFマガジン』二〇一六年六月、二〇〇～二一九頁
- 佐々木敦「思考する声」の歌姫『SFマガジン』二〇一六年六月、三〇〇～三五頁
- 杉原環樹「やくしまるえつこ・AI・河原温——やくしまるのアート——分身について」『SFマガジン』二〇一六年六月、三六〇～四〇頁
- 畠中実「なぜ実験するのか——やくしまるえつこの実験について」『SFマガジン』二〇一六年六月、四一〇～四三頁
- 編集部「やくしまるえつこ」をうたり——他者への提供楽曲『SFマガジン』二〇一六年六月、四四〇～四五頁

謝辞

この研究を実行する機会を作って下さり、長きにわたって御指導を賜りました本学の中川成美特任教授に、心から感謝の意を表したいと思います。また、本学のドウニ・タヤンデー教授、ならびに慶應義塾大学の巽孝之名誉教授には、本論文の執筆に際して大変有益な御指摘や御助言を頂き、研究の進展に大いなる貢献を賜りましたことを厚く御礼申し上げます。また、貴重な資料や音楽コレクションを共有して頂いた泉朋徳さん、学会でコメントや助言をくださったコペンハーゲン大学のエリック・ステインスグ准教授、ワルシャワ大学のパヴェウ・フレリク准教授、そしてロンドンSF研究会の皆様にも深く感謝申し上げます。最後に、議論にお付き合い頂き、励まし続けてくださった本学日本文学専修の瀧本和成教授、花崎育代教授、田口道昭教授、内藤由直教授、そして院生の皆さまにも深く感謝を申し上げます。

Gracias por último a mi familia, por más de lo que cabe mencionar aquí, y especialmente a Kai, sin cuya ayuda no habría sido posible.