

神林長平の初期短編論

制度と創造行為の対立について

白鳥 克 弥

はじめに

神林長平（一九五三～）は一九七九年の第5回ハヤカワSFコンテストにおいて「狐と踊れ」で佳作入賞しデビューし、以後現在に至るまでSFを専門に書き続けた日本SF小説を代表する作家の一人である。

主要モチーフに機械や言葉を取り上げることでも知られている。例えば、星雲賞（注一）を受賞した代表作『戦闘妖精・雪風』（一九八四・二・早川書房）は機械と人間の関係を描いており、第十六回日本SF大賞（注二）受賞作の『言壺』（一九九四・十一・中央公論社）は言語の様相を様々な観点から多角的に描いている。近年ではその影響力にも評価が高まっており、『神林長平トリビュート』（二〇〇九・十一・早川書房）といった影響を受けた作家達によるアンソロジーが編まれている。

三十年以上にわたる作家活動の特徴として、作品発表の媒体は雑誌上の短編が中心であるということが挙げられる。しかし、その内実は多くの作品が連作短編の形式を取っており、その作品自体で完結した世界観を持つ本来的な意味での短編作品は比較的少ない。（注三）

SF作品の特徴の一つには架空世界を舞台としていることがある。その架空の世界設定は作品を特徴付ける要素の中でも大きな一つであり、世界設定の傾向は作家の個性や関心を示す指標となりうる。共通の世界設定を持つ

た連作短編は特定の問題意識に貫かれていることが多い。それに対して短編作品ではそれぞれの短編で独立した世界設定を有し、それぞれが個別の問題意識を取り扱っている。作品の構成要素として明確な特色を示す世界設定を網羅的に比較し、共通性を見出すことで神林長平の作家性を明確化することが、その短編を調査する目的である。

二〇一二年四月現在、神林の短編集は七冊刊行されており、そのうち半数は既刊に未収録短編を追加した増補版である。その内訳は次の通りとなる。

- ・『狐と踊れ』（一九八一・十・早川書房）↓『狐と踊れ〔新版〕』（二〇一〇・四・同上）
- ・『言葉使い師』（一九八三・六・早川書房）
- ・『時間蝕』（一九八七・九・早川書房）↓『鏡像の敵』（二〇〇五・八・同上）
- ・『麦撃機の飛ぶ空』（二〇〇四・三・ヒョコ舎）
- ・『いま集合的無意識を』（二〇一二・四・早川書房）

このうち『麦撃機の飛ぶ空』は初期ショートショート集であり、一般的な短編とは作品形態が異なる。実質的な編集としては『狐と踊れ〔新版〕』、『言葉使い師』、『鏡像の敵』の初期短編集三冊と、近作を集めた『いま集合的無意識を』の四冊ということになる。

本稿では初期神林の特色を明確にするために初期短編集の読解を行った。その中から神林の特色を色濃く反映した作品として『狐と踊れ〔新版〕』から「狐と踊れ」（一九七九）、『言葉使い師』から「スフィンクス・マシン」（一九八三）、『鏡像の敵』から「渴眠」（一九八七）を取り上げ論じることとする。これらの作品では、制度・規範による管理社会と創造行為との関係が描かれている。そのモチーフを分析し、意味と位置づけについて考察していくものとする。

一 「狐と踊れ」

5 U による管理社会

神林に限らず、国内のSF小説作品の評価は目に見える形で残されにくいという状況にあるのだが、この作品については新人賞の選評という形で当時の資料が残されている。それによるとこの時点での神林の評価は必ずしも高いものではなかった。

伊藤 ぜんぶ象徴的な意味があるのではないかという、恐ろしい疑惑にとらわれる。われわれには理解できない作品ではないかという気がする。(笑)

(略)

小松 なにかのアレゴリイとして、もうちょっとうまく……成立しそこねているところがある。

眉村 アレゴリイを書いているのか、エンターテインメントとして書いているのか、両方であればいいけども、どっちつかずでしょう。(注四)

選評のなかでは「狐と踊れ」は評価軸を捉えにくく、娯楽作品としての完成度は決して高くないという評価が下されていた。しかし管理社会と創造行為という視点を通じて、この作品の評価軸を明確にすることができるだろう。

ふとしたきっかけで胃が人魂のように人体から抜け出していく奇病が流行する社会が「狐と踊れ」の舞台である。人々は胃の人体からの離脱を防ぐために、5 U という錠剤を常用していた。5 U を飲み損ねて胃を失った者は所属す

る階級によって、サナトリウムで介護されながら一生を終えるか、D階と呼ばれる都市の外部に追放されることとなり、どちらにせよ社会から排除されてしまう。

そのため胃を人体に定着させるための5Uは個人と社会をつなぎ止める回路であり、社会は5Uをもっとも価値のあるものとして扱う。5Uは社会的生命を保証する薬剤であり、5Uを必要としない者は、この社会においては死人に等しいのである。サナトリウムは墓地のように語られ、追放されるD階は生存不可能な流刑地という位置づけがなされる。

人々は自身が生き残り、そして生者であることを社会のなかで証明するために5Uを求める。それは自身の存在価値を5Uに置き換え、5Uの支配を自ら受け容れていくということにつながっていく。

この5Uによる支配を具体的な形で行っているのが5U供給会社である。5Uを安定供給するという名目で購入制限を行っているのだが、これは実質的に5Uを通じての企業による市民生活の管理である。

5U供給会社の社会的役割は独自の警察権力を持つことから明らかなように、専制的な独裁者集団である。しかしその内部の人間からは支配者としての意思を感じることはできない。特に主人公の上司である供給管理部の北見部長は、その権力は絶対的なものでありながら、実際は娘の言いなりで人事から陰謀までを行う、意志薄弱な人物である。

これについて、作中では、人の意思は5Uが担っており、人間には意識しかないという。意思は政治的プロパガンダのような社会通念によって形成され、人はそれを自身の意思のように考え、行動する。

5Uには意識はない。だが意思はある。そんな形の意思の支配から逃れるのは最も困難だ。法律とか、規範と

か、政治的プロパガンダとかもそんな力の一種だろう。それらは5Uのような実体すらない。文字や電波は抽象記号だからな。そんな意思是人間の意識を支配して、人に自らの意思であるかのように思わせるんだ」

このことから5Uは法律、規範、政治的プロパガンダのような社会通念を実体化した存在であることがわかる。「狐と踊れ」が描き出す社会は健康志向の通念が社会規範へと変化した社会医療制度による管理社会である。その管理社会は独裁者のような強権的な存在が強制を強いるものではなく、支配される市民が自らの生を確保するために社会的な管理を受け容れ、求めていくものである。

しかし、そこで確保される生は、自然本来の生ではなく、社会的、人工的な生である。それはあくまで幻想であり本質的ではない。むしろ人間、生物本来の生は胃を別の生物と認め、共生を果たすことができるD階という社会外部の領域に存在する。

最終的に作品は主人公が、それまでの社会を捨てて、自然の世界へと脱出していく場面で幕を閉じる。これは社会的、人工的な制度からの脱出であり、本質的な自然の生への回帰を描いたものである。

自然な生としての創造行為

「狐と踊れ」は5Uの創り出した制度による支配とそこからの脱出を描いた作品である。その管理社会の支配体制は個人を抑圧し不均等な階級を生むディストピアとして描写されているが、それ以上に問題とされているものが、5Uの副作用である。

5Uには向精神作用があり、服用を重ねることによって不安が増進される。人々は慢性的な不安に悩まされている

が、さらにその不安は人間から創造性を奪い、新たな創造物の誕生を妨げるのである。

戦後、天才と呼ばれる人間が一人でも、そう、たったの一人でも現れたか？ 科学、技術、芸術、職人芸、それから政治、あらゆる分野において。答えは否、だ。作曲家はなにをした？ ただ古典をいじりまわした編曲しかやらん。作家は、エログロだ。絵は？ ぬり絵さ。そうとも、なに一つ創造と呼ぶにふさわしいものは生まれていない」

S F X 5 Uは人間の精神を破滅に導く。慢性的な不安を与え、創造性を奪いとり、おびえさせる。

主人公の妻は、5 Uの作る社会での特権階級であるA階人の家系であり、同時に高名なバイオリン奏者でもあった。その演奏は、5 Uの撰取を続ける中で、次第に不安にせき立てられるように速度を増していき、オリジナルから乖離し、聞き手に不安を抱かせるものとなっている。芸術的・創造的な活動が5 Uのもたらす不安によって損なわれているのである。それとは対比的に主人公の親友である宅棟俊景は胃を失い、5 Uの撰取を必要としなくなったことで、作曲に成功し、新譜を書き上げる。5 Uを服用する者は創造的な活動ができず、対して5 Uを服用しない者は真に創造的な行為が可能となるのである。

そのような5 Uの働きは作品では妻の常用するピルと関連付けられる。

ピルが子供を作らないための避妊薬であるのに対して、5 Uは創造物を作らせない錠剤である。これは服用の目的や効果など複数の点で異なる位相に属する問題ではあるが、主人公個人の問題としては同列に語られうるものである。

童話作家を目指していた主人公は、妻が子供を望まなかったために書き手になることをあきらめていた。この妻は前述の通り、社会の特権階級であるA階人の家系であり、5Uを中心とした価値観の体現者でもある。5Uの作る社会が人間の創造行為を阻害するのと同様に、妻が主人公の創造行為を阻害しているのである。

その心理的重圧は主人公の悪夢にも見て取れる。この夢の原因の一つには5Uのもたらす不安もあることを考えれば、妻と5Uの関連性が見られる。

さらばわたしの子供たち……おれの子だよ、雄也が言った。子はいらないわ、麗子は手をひらく。小さな青いボール。ポン、ぽん、ポン。鞠がはねていく……さらば子供よ、雄也は小さくなつてゆくボールに手を振る。さらば、童話の聞き手たち。

ここでボールの姿で描かれる子供の表現は、人体から抜け出す胃の描写と共通している。子供と胃は通じるものであると同時に、子を生まないためのピルと胃を逃がさないための5Uは対応関係にあることが分かる。

5Uの作り出す社会からの脱出には、胃が人間とは別種の生物であることを認め、共存していくという意識の転換が必要であった。自身の身体から分離した者を他者と認めることが必要となる。これは親が子供という他者に向き合う意識に通じるものであり、普遍的で自然な行為として位置づけられる。それに対するのが5Uの作り出す人工的な社会制度と価値観である。

そして、自然に反する人工的な5Uによって阻害される創造行為は、ピルによって抑制される人間本来の生殖機能に対応するものである。人工的なシステムによって阻害され、それを克服することによって実現する生物として自然

かつ本質的な行為としての創造行為という位置づけを作品は示しているのである。

二 「スフィンクス・マシン」

「スフィンクス・マシンとの対話」

「スフィンクス・マシン」はスランプに陥った画家と、観光地として開発された火星に生息する喋る岩石スフィンクス・マシンとの対話を中心に、画家が描けなくなったその理由を探る、という作品である。

当初、画家である主人公は、自分のスランプの原因が息子であると考えていた。三人目の妻である由香との間にもうけた第一子である三樹夫に対して、主人公は愛情の欠如を自覚しており、また三樹夫の方も主人公のアトリエに虫を放り込むという悪戯をして手を焼かせている。

しかし主人公の主治医である精神カウンセラーは、スランプの原因は別のところにあるという。それを探るために火星のスフィンクス・マシンとの対話を勧める。スフィンクス・マシンは地球の知性体とは異質であり、その知見に触れることにより、価値観が変容することを期待したのだった。

果たして由香を伴って火星を訪れた主人公は、火星の風景に新たな創造の着想を得るも、妻をはじめとした周囲の干渉で上手く具体化できない。気晴らしに出た火星の散歩の途中でスフィンクス・マシンと遭遇することとなる。

スフィンクス・マシンは主人公に絵を描く理由を問う。主人公は自分の芸術観を説明しているうちに、自分の三樹夫への感情は、妻である由香への不信に根ざしていることに気づかされる。

スフィンクス・マシンは説く。

きみは本来の絵を描く意味を忘れて、売れるものを描かなくてはと思いはじめたんだ。由香のせいだ。売れる絵とはどんなものだろうか？ それまでは偶然売れていたからよかったものの、さてそう考えて自分の絵を見ると、自分の絵のどの部分が、どのノイズが売れるものなのか、わからない。自分の描いたものだという自信もあいまいになってくる。息子についての感覚と同じだ。由香が浮気したんじゃないか？ 原因はあの女だ。描きつづけたかったら、別れちまえ

由香は芸術的感性を持たず、絵の価値を「高く売れる」ことのみに求めている。これは絵の価値に他者、とりわけ市場の価値観を適用することであり、そこに画家本人の感性や動機などは求められない。

市場の価値観とは、需要と供給のバランスによって形成された市場価格である。それは多数の売り手と買い手の相互合意、あるいは妥協により、価値観の総意となる数値を形作る。それは多数の人々が納得する適正価格として、社会の中で合理的な価値の尺度として流通することになる。しかしそれが示す価値は絶対的な根拠を持たない。特に芸術作品の価格は、作品自体や芸術家の評価に準拠する。その評価は象徴的なものであり、明確な基準があるわけではない。

主人公は自身の芸術で市場の価値観に適合した表現を試みた。しかし市場の価値観には実体がなく、それを表現することはできない。確かな自己による創造を、不特定多数の社会的な価値観である規範に委ねることで、創造行為は実体を失い、挫折するのである。

それを強いるのが、市場の価値観の体現者である妻である。妻は主人公に市場の価値観に従うことを強制し、結果として主人公は創造行為を阻害されることになる。作品は、スフィンクス・マシンによって妻が命を落とし、主人公

は再び絵筆を取ると共に、息子と和解するという結末を迎えることになる。これは創造行為を阻害する社会的規範による抑圧からの解放により、創造行為と親子関係の回復を意味するものとなる。

こうした社会的な価値観の体現者が人間関係を通して創造行為を抑圧するという構図は「狐と踊れ」とも共通している。そして、その社会制度を体現する存在として配偶者が設定されているという点でも共通性が見られる。

心の存在証明のための創造行為

スフィンクス・マシンの問いかけは、創造行為の意味と理由を尋ねるものである。

作中において当初、主人公は自分が画家として絵を描くことについて自覚的ではなかった。絵を描くことは彼にとつてごく無意識に行われる自然な行為であり、その意味を問う必要など無かったのだ。しかしスランプに陥り、非人間的知性体のスフィンクス・マシンに絵を描く理由を説明するに至って、主人公は内省を余儀なくされる。

当初、人間は無意識に、本能的に何かを創るのだという主人公に、スフィンクス・マシンは「無駄じゃないか」と言い返す。そこで主人公は、自身の存在を後世に残したいのだとか、性的主張なのだといった理由を口にする。しかし、それは他人から聞かされたり、妻との関係の中で要請されたことであり、主人公にとっての本質的な理由ではない。

やがて主人公は自分の脳が存在を認識できないことに不安を感じていたことを吐露する。スフィンクス・マシンはそれに絵を描く理由を結びつけて、絵を描くことで自身の脳を体外に移して、それによって自分の脳を確認しているのだと言いつつ、主人公はその突飛な言葉に面食らうが、一概に否定することができない。

スフィンクス・マシンは人間の心という概念の特権性を理解することができない。そこでスフィンクス・マシンは

心を物質として存在している脳という言葉を通して認識している。「絵とは視覚像を身体外部に移すことか」と理解するスフィンクス・マシンの対して主人公は「描く人間の持つ固有のノイズ・感性」を表現することが絵の目的であり、主観によって表現される現実との差異に絵の価値があるのだと説く。感性・心といういわば人間のソフトウェアにある。心ではなく脳であり、個人心の表現である絵は、脳を外部に移したものだということになる。心は脳という形而下の物質に置き換えられ、芸術は脳を外部に摘出したものだという非日常的世界が展開されることとなる。

このスフィンクス・マシンの非日常的な観点を日常的な感覚に換言するとすれば、絵などの芸術的創造物は、心、つまり現実との間に存在するノイズとも表現されるような個人の感性、あるいは人間の内的な活動を物質として具現化したものであるということになる。芸術作品を創造する理由とは物質として具現した心の反映を確認することで、非物質的な自分自身の本質の存在を証明するためなのである。

またスフィンクス・マシンは地球上のあらゆるものは生物・非生物問わず、人間の脳から分裂・発生しているのだと言い始める。作品はそこから、この発言を裏付けるように、人間の頭から蠅が出現するという展開を見せることになる。スフィンクス・マシンはこうして生まれた蠅を絵 \parallel 芸術を生み出す代わりに、自身の脳の存在を確認するために産み出したのだという。それを否定することは、自分の息子が、本当は自分の子供ではない、妻の不倫によって生まれた子であるということを認めることに等しいということになる。ここでは「狐と踊れ」でも見られたように、創造行為と子を為すことが同列に語られている。「子供も自分の身体の一部を体外に移したものだ」としてスフィンクス・マシンは「絵も息子も同じなんだ」と説く。

ここで子供を生むことが、自身の心の存在を証明するための創造行為と同列に語られるということは、創造行為が

自然に属する行為であることを示している。

しかし芸術作品を生み出すことによる心の存在証明は、それとは意味合いが若干異なったものとなる。芸術作品は「純粹に自己を体外に表出するという点では」「理想に近い」「エゴのかたまり」である自己完結した手段であるのに対して、子供に関しては「本当に自分の血を引くものを生みたいとなったら、童貞生殖か、クローンによるほかはない」「えらくエゴイステイック」な方法とは違うことが語られる。

この作品が描く創造行為は、心の存在を証明するためのものである。そうして創られるものは文化的、芸術的なものに留まらず、子供や昆虫、動植物などの自然物も含まれることとなり、創造行為が生物本来の役割である自然に属するものであることも示される。しかし芸術作品を生み出すことが、自然本来の創造行為とは違いある種の自己完結的な閉塞性を備えていることも示されている。

三 「渴眠」

受動的な生から能動的な生へ

「渴眠」は人類が宇宙に進出し、冷凍睡眠が一般化した社会を舞台としている。長期の冷凍睡眠についた者は、社会の時間から取り残されて、別の時間を生きることとなる。彼らは永久人と呼ばれ、中でも重犯罪が時効になるまで、冷凍睡眠を使って逃亡を続ける者を永久逃亡犯、それを追う警察官を永久刑事と呼んだ。他方、長期の冷凍睡眠に時間を割いたことがない一般人は連続時制人（連続人）を自称していた。

主人公である永久逃亡犯は五百年以上前の冤罪から逃れるために冷凍睡眠を繰り返してきた。同時代に永久刑事となった男に逮捕された逃亡犯は死刑の執行のために、冷凍睡眠のための冷眠機に収められたまま、民間の宇宙船で火

星に護送されていた。その途中で突然、偶発的に目覚めることになる。

逃亡犯と刑事の目覚めた作中の時代では、亜生体という言葉が流行していた。「生命体に準ずるものの総称」であり、生物としての条件を「いくつか欠いているように見えるが、それでも測定方法があれば、その条件を満たす可能性がある」存在である。「ようするに生体かもしれない」存在に対する作中社会での関心の高まりは、この作品が生体の定義を主題の一つとしていることを意味している。

目が覚めた逃亡犯は、宇宙船のオーナーである連続人に、危険な亜生体と疑われる微惑星に漂着した難破船の探索を求められる。監視役の刑事と共に難破船に降りた逃亡犯は、そこで乗員の不審死体を目撃することとなる。漂着していた微惑星に、狂気を誘発する性質があったことがその死因であった。やがて逃亡犯と刑事の現実認識も異常を来していく。この異常は互いの時間認識のずれから始まり、やがてそれぞれが自分自身の現実へと没入していく。

刑事とはぐれた逃亡犯は、微惑星がそれぞれの生体の持つ「主観時間」を孤立させ、それぞれの主観がコミュニケーションをとるための「客観時間」の成立を阻害する生体であることに気づく。微惑星に抗いながら、逃亡犯は難破船からの脱出を計る。自分以外の、刑事、連続人が微惑星によってそれぞれの「主観時間」に孤立するなかで、逃亡犯は連続人の宇宙船を掌握すると共に、それまでの逃亡生活を脱することを決意する。

作品は、時間の概念を軸に据え、生体Ⅱ生物の定義とは何か、言い換えれば生きるということはどういうことか、ということを問いかけるものである。同時に作品は、主人公の受動的な生から主体的な生への転換を描いたものとなっている。主人公である逃亡犯は他者や社会からの逃避を続けてきた人物である。他者の無理解に曝され、社会から犯罪者として認定された逃亡犯は、冷凍睡眠を使って逃亡を図る。通常の逃亡が空間的に遠くに離れることであるのに対して、これは時間的に未来へ逃亡することである。

この逃亡の果てには警察機構による逮捕と死刑による破滅が待っている。他者や社会からは理解が得られず、逃亡すれば追いつめられる。逃亡犯が生き残るには、社会のもたらす規範の適用から自由になる必要がある。そのために自身の生を外部の規範に照らし合わせるのではなく、自己を基準とした生を獲得する必要があった。

その表現として、作品には人称の変化が用いられている。作品は当初、三人称である「彼」という表現で主人公である逃亡犯を描写している。それが二人称である「おまえ」を經由して、一人称である「おれ」へと変わっていく。この変化は、「渴眠」という逃亡犯を主人公とした物語が、他者に語られるものから、自身が語る物語へと変化していくという演出的表現であるといえる。

冷凍睡眠という道具立てはSFでは一般的だが、作品はそこに社会的な時間との断絶というアイデアを盛り込んでいる。そこから社会からの個人の排除という状況が設定されることになるのだが、作品は更にそこからいかにして生きるべきかという主題の描写へと繋がっていくのである。最終的に主人公は「自分で自分の時間を創生する」というそれまでの逃亡的な生から、自発的、追跡的な生へと移行していくのである。

時間とコミュニケーション

作品は生体を「時間を創生する能力を持った物体」と定義づけている。これは生体とはその存在そのものが創造行為を遂行する者であるということである。しかしここでの創造行為は他の作品で見られた様に、文化的・芸術的創造とは趣を異にしている。ここでの創造物は時間であるが、これはどういうことか。

主人公は最終的に「自分で自分の時間を創生する」境地に至る。生体が創造する時間とは、この「自分の時間」ということになる。この「自分の時間」は「主観時間」として「客観時間」と対置されるものである。「客観時間」は

「独立した「主観時間」が相互の共通認識のもとで形成されるコミュニケーションのための「共通の舞台」であり、架空、あるいは共通幻想としての「妥協時間」なのである。

ここでの「主観時間」とは、主観という言葉の通り、個々人の意識の流れを時間という言葉で表現したものであるといえるだろう。個人の意識が認識の連続体を記憶として蓄積していくものだと考えれば、その意識の働きは、それぞれに独自の時間軸に似た一軸の運動体といえるのである。つまり意識ある存在が精神活動を続けるということそれ自体が「自分の時間」を創造する行為なのである。

しかし、こうした意識の流れは個人的なものであり、他人のそれを直接読み取ることとはできない。他者とのコミュニケーションには共通した枠組みが必要であり、意識の流れの速さが大きく異なればコミュニケーションは不可能となる。

そこでこうした時間に似た意識を相互干渉・同期するための仮想の概念として「客観時間」と作中で呼ばれる、まさしく時間という共通認識を産み出した。これは人工的かつ社会的なものであり、ポストモダン思想が取り扱う象徴的なものに類似している。時間とは自明の単一の流れであるという常識的な認識は、社会や歴史のような幻想に過ぎない。その人工的なシステムは、時として個人の「自分の時間」を抑圧し、それ自体の持つ規範に従属させようとする。

その規範に対して、主人公をはじめとした永久人は馴致することができずに、冷凍睡眠へと逃避することとなる。社会を時間と捉えることで、社会からの逃避が冷凍睡眠によって果たされるのである。永久人にとって、「客観時間」は規範を形成し、自らの「主観時間」を疎外する環境を作り出すものとなっている。

しかし、そもそも「客観時間」には規範としての側面以前にコミュニケーション場としての側面があった。「客観

時間」を他者と共有する体験は、主人公にとっての安寧の記憶として息づいている。主人公は規範としての側面に迎合できずに逃避を続けることになったのだが、それは同時にコミュニケーションを交わし、信頼できる他者を喪失するということでもあった。作中で人間の脅威となる亜生体の微惑星は、「客観時間」を崩壊させ、コミュニケーションの成立を阻む存在であったことから見られるように、生体にとってコミュニケーションの喪失は重大な危機を招く。主人公はその脅威を乗り越えた先に「自分で自分の時間を創生する」境地に至る。これは冷凍睡眠が「客観時間」からの逃避であったのに対して、生体本来の眠りが可能とする「客観時間」への適合を意味するものであると語られる。

しかし、主人公にとって真なる他者とのコミュニケーションは失われて久しい。他者を冷眠機に収容し、「忘れてはならないのは、やつより常に先に起きること」を「勝つ秘訣」だと嘯く主人公は「客観時間」から疎外されるので、他者の時間を受け容れるのではなく、「主観時間」である「自分の時間」こそが「客観時間」であると、時間の基準点を自らに求めていく。主人公が「自分で自分の時間を創生する」ためには、他者とのコミュニケーションではなく、「客観時間」の主導権の奪い合いが必要になってくるのである。

その結果としての主人公が創生する「自分の時間」とは新たな「客観時間」と同義である。この「客観時間」は他者との相互理解のためのものではなく、他者を支配し、勝利するための規範である。「自分の時間」とは個人の主観的な意識の謂であるということは先述の通りだが、それそのものが新たな社会・外界を形作る規範へと変化していくのである。

四 創造行為の意味

神林作品における創造行為は、概して人工的な社会制度と対置される、生物として本質的で自然なものという位置付けて描かれていた。

「狐と踊れ」では妊娠・出産といった生殖機能と同列のものとして語られた。「スフィンクス・マシン」では人間の心の持つ機能であり、「渴眠」では生体それ自体の生きる営みが時間を創造する行為であるとされた。

このように創造行為は、人間としての本質的、本能的な行為として行われるものである。生物としてそうせずにはいられない、という自然な行為である創造行為は人工的な制度によって抑圧され、阻害される。本来の生き方を妨害された人間は歪んだ生を送ることとなる。作品はそうした不当な抑圧から開放され、自然な創造行為を獲得していくという展開を見せることとなる。

このような創造行為が意味するものは何か。「スフィンクス・マシン」では創造行為は心の実在を証明するための手段として描かれた。「渴眠」では「自分の時間」という抽象的な創造物が示されるが、それも認識と記憶の蓄積として構造化された、精神活動の外部化の一式といふべきものである。これらの作品で描かれたように、創造行為とは自我や自意識、個性といった創造者の内的活動を外部に明示することである。それは心を表現することと言い換えても良い。それと同時に、「兎の夢」（一九八五・五『鏡像の敵』）のPABがそうであったように、自我、人格を外部に複製するということでもある。

作家としての神林長平にとつての創造物とは彼自身の作品である小説である。こうした作品の中で示される創造行為の表現は、神林自身の小説観を描いたものとして読むことができるだろう。つまり神林の小説観は、小説とは小説家の意識の反映である、というものになる。小説が作家の心象を表現したものである、という考え方は自然主義的な

伝統的文学観であり、決して新奇なものではない。しかし作品の表現は、神林の人生における意識そのものよりも、その小説を書く心理と意義に重点が置かれている。同時に神林の関心は作者と作品の関係にも向けられている。

「狐と踊れ」では、自身の肉体から離れていった胃を、自身とは異なる別個の主体であることを認めることを描いていた。この胃は子供や創造物と同列に扱われる存在であるのだが、しかしなぜ胃なのか。それは、胃は「I」であり、「私」に通じるためである。これは『Uの物語』（一九八九 三・徳間書房）において「U」が「You」に通じる「あなた」についての物語であったこと（注五）を思えば、決して突飛な発想というわけではない。自己から分離した自己は、親にとつての子のように、独立した自我を持った他者として、元の自己との関係性を生じさせる。作家にとつての作品はそのような制御不能な自律体なのである。

その関係性の一つが、自己から発生し、独立した創造物には、新たな創造物を供給しなければならない、というものである。「狐と踊れ」では、童話は子供に聞かせるためのものであり、「スフィンクス・マシン」でも絵は息子に与えられることとなる。創造物は創造者に創造行為を要請するのである。その歪んだパターンが、「美食」（一九八二 八『言葉使い師』）において一人目の息子に自分のクローン、つまり二人目の子供の肉を食われるという展開である。

創造物は新たな創造行為を要請するため、創造行為には終りが無い。それは創造物の果てのない量産という結果となり、スフィンクス・マシンが語ったように（注六）、全てが創造物に満たされた環境に至ることが想像できる。

想像行為は自然の行いであるが、創造物は人工物であり、自身の創造物に囲まれた環境とは、人工物に満たされたものとなる。創造物の氾濫は、人工物によって形作られる環境、つまり人工的な社会制度を形成するに至る。それは「兎の夢」で描かれた、自我を複製するための機械に生じた意識が、支配的な制度を形成するという展開に例を見る。

ことができる。制度に対抗するための創造行為は、新たな制度を形成するという皮肉を内包するのである。

そのため創造行為は制度の破壊と創出という円環構造の原動力となる。この構造は創造者の自我のみで構成されたものであり、他の要素の介在しないものとなる。自我の複製で満たされた世界であり、自己の充溢により閉塞した環境である。

この自己で満たされた閉塞を打開する鍵として示されるものが、自己の外部に存在し、新たな要素を備えた他者の存在である。作品の主人公である創造者は自己の閉塞した円環から自力で脱出することはできない。そこからの脱出を促すのが、自己とは異なる存在としての他者である。「渴眠」が主観的な内的時間から客観時間における他者との交感を失われた理想として語り、スフィンクス・マシンが主人公に新たな知見を開かせ、「狐と踊れ」で胃を失い、5Uを必要としなくなった制度の外側の人々に導かれる形でD階に脱出したように、自我の円環を脱するためには、その外部に存在する他者の存在が必要とされるのである。

(注一) 日本SF大会参加者の投票によって決定される年間の読者賞。長編部門、短編部門など複数の区分がある。

(注二) 日本SF作家クラブ主催のSF関係者による賞。小説だけではなく、映像作品なども対象となる。

(注三) 「短編の名手でもあるが、連作の形式をとることが多く、純然たる短編はわずかに五冊しかない。」日下三蔵

『日本SF全集・総解説』二〇〇七、十一 早川書房 P 203

(注四) 小松左京、眉村卓、伊藤典夫「最終選考会誌上再録」『SFマガジン』249号一九七九、七 早川書房

(注五) Uは

UNIVERSE

宇宙の U

YOU ユウ あなた

(神林長平『Uの世界』一九九六・八 早川書房)

(注六) ウィルスとかプラスミドとかファージとかも、みんな人間の体細胞が変化して人間から出たものなんだ。地

球にはまず最初に、人間がいたんだ。人間からあらゆるものが生まれたのさ。蠅も木も草も鳥も猫も魚も、

人間から分離したものなんだ。