



時間概念の隠喩としてのSFテクノロジーの可能性 ：バーバラ・アダムのホログラフィー的時間概念と サミュエル・R・ディレイニーの「時は準宝石の螺旋のように」の検討から（特集1 時間・空間をめぐ

菅原， 祥

(Citation)

社会学雑誌, 41:8-33

(Issue Date)

2025-03-31

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100503670>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100503670>



特集1 時間・空間をめぐる文化的想像力と生活空間

時間概念の隠喩としてのSFテクノロジーの可能性

——バーバラ・アダムのホログラフィ的時間概念と

サミュエル・R・ディレイニーの「時は準宝石の螺旋のように」の検討から——

菅 原 祥

京都産業大学現代社会学部准教授

はじめに

「時間の社会学」研究の第一人者である社会学者バーバラ・アダムは、人間の自己理解の上で「テクノロジー」が果たしてきた役割に注意を向けている。アダムが論じるとおり、人間社会における新しいテクノロジーの登場は、しばしば人間の自己理解において新たな「隠喩」をもたらし、またそうした隠喩の力によって人間は現実の新たな概念化の方法を見出してきた。典型的なのが「機械時計」が時間・空間概念にもたらしたインパクトであろう。アダムが述べるのとおり、機械時計の発明はニュートン物理学に代表されるような宇宙をひとつの「巨大な時計仕掛け」として概念化するような認識をもたらした(Adam1990=1997:

255-256)。アダムが引用している物理学者D・O・エッジの以下の一節は、こうしたテクノロジーが人間の世界認識に及ぼす作用を見事に言い表している。

テクノロジーの新機軸は、そのひとつひとつが新しい種類の人間の経験を提供する。最初は、それはまったく奇妙で、理解するのが困難である。しかしわれわれはすぐに、参照点としての役目をすべき十分に見覚えのある特徴をそのなかに見いだし、それを研究し、それを味わい、それに慣れ、それをわれわれの日常生活の行動様式のなかに同化する。われわれはそれと一緒に生きることを学ぶ。それがこのようにしていったん定着すると、それは隠喩的転移の基礎となりうる。

つまりわれわれは、すでに以前からなじみのものを、その新奇のものの観点から見るのである。われわれは「新しい知覚の道具を身につけたい」となる。(Edge 1973: 35, 引用は Adam (1990=1997: 256) より)

他方、本稿が考察の対象とするのはSF文学に登場する架空のテクノロジーが社会的な概念化や世界認識において果たしうる役割である。かつて私はアーシユラ・K・ル・グインのユートピアSF小説『所有せざる人々』の分析を通じてSFが「時間の社会学」の理論に対して持ちうる可能性・有効性を論じたことがあるが(菅原 2021)、本稿の議論はその延長線上に位置付けられる。菅原 (2021) で依拠した文学理論家のD・スーヴィンのSF論によれば、「認識異化の文学」であるSFは、作品内に導入される作者および読者の現実規範から逸脱した「ノーヴム」(novum、新事象)を通じて経験的現実を「異化」し新たな視点から見ることを可能にすると同時に、現実の規範的体系に支配された世界とは異なる「選択できる別の現実」の可能性を示唆する(Savin 1979=1991: 116-125頁)。こうして、SFとは「未来」に設定された「別の現実」と作者・読者の経験的「現在」との「往復的フィードバック」によって現在の経験的現実を考察することを可能にするのであり(Savin 1979=1991: 130)、であればこそSFはその最良の場合に

において近代社会に対する一種の自己批評の役割を果たしうるのである(菅原 2021)。本稿では上述の議論をさらに発展させ、SF小説の中に登場する何らかの架空のテクノロジー(スーヴィンの用語を借りればノーヴムに相当するもの)が、社会的な概念の明確化においてどのような役割を果たしうるのかについて考察を加えたい。そこで本稿は、バーバラ・アダムの提唱する「ホログラフィック的時間」という概念がSF作品の中でいかに表現されるかの例として、サミュエル・R・ディレイニーの初期作品「時は準宝石の螺旋のように」(Delany [1968] 2003b=2014)を取り上げる。だが本題に入る前に、まずいくつかの前提的議論を行っておきたい。

II SFにおけるテクノロジー…外挿が隠喩か

SFにおける架空のテクノロジーの扱いや、それが現実社会にもたらすインパクトとしては、たとえば近年日本でもビジネス界等で注目を浴びている「SFプロトタイプینگ」(企業による商品開発や事業計画のために「プロトタイプ」と呼ばれるSF的なストーリーを用いた未来予想をする手法)などがただちに連想されるだろう(Johnson 2011=2013; Birchell and Urry 2013; Urry 2016=2019)。SFプロトタイプینگに代表されるような、いわゆる未来予測

や「未来洞察」(foresight)およびそれに基づいた政策立案・ビジネスにSF的想像力を役立たせるといふ発想は「SFの役に立ち方」としてきわめてわかりやすいものだが、他方でこうしたSF文学の「実用的」な利用法には根強い批判もある。⁽³⁾「未来予測に役立つSF」とは、SF論の用語で言えば「外挿法」を用いたSF、つまり、現在の科学技術の発展の延長線上にどのような未来が予想されるかを「外挿」(extrapolation)的に予測するようなSFということになるが、先に紹介したスーヴィンはまさしくこのようなSF観を厳しく批判した一人であった。彼によれば「外挿」は決して文学としてのSFの本質ではないのであって、むしろ最良のSFの多くは「外挿」ではなく現代社会との「類推」(アナロジー)によって未来社会を描いているのである。

この点を考慮すると、未来予測においては、外挿法はあくまでも虚構上の仕掛けでありまたイデオロギー的地平に属するものであって、決して認識のためのモデルの基礎ではないことがわかる。したがって「…」重要なSF作品は外挿法に還元できるという主張に対しては疑問をつきつけずにはいられない。「…」

SFがこのように、技術工学、生態学、社会学などの分野でおこなわれる未来学的予知を助ける侍女と

して使われることもある。「…」そのような「ハードな」説得力をSFに求めようとする編集者や出版社は「…」、一様にSFを時代の支配的神学「…」の侍女どころか奴隷へと格下げすることに奉仕してきた。(Savin 1979=1991: 68-69)

しばしば誤解されるのとは異なり、SFプロトタイプピングは必ずしも科学的な「未来予測」を可能にすると素朴に主張するものでもないし、また安易なテクノロジー礼賛を無批判に行っているわけでもないという事実には一定の注意を払う必要がある。⁽³⁾それでもやはり、SFプロトタイプピングという手法がスーヴィンの言うところの「SFを時代の支配神学の奴隷として使役する手法」の最先端に位置付けられるものであることは疑いようがない。それは、現代社会の既存の科学技術から出発して何らかの問題を仮定し、⁽³⁾「シナリオ」を走らせることで、そこから「現在」における価値を生み出す手法である。そこで行われているのは「認識論的異化」というよりはむしろ現在の経済システムの中で得られる価値を最大化するためにSFを利用する手法であり、本質的には現在のために未来を資源として利用する「現在未来」的な想像力である。⁽³⁾

さて、本稿の立場を確認しておこう。本稿は、SFに登場するテクノロジーに何らかの価値を見出すという点にお

いてはSFプロトタイプینگと同様であるが、しかしそこにおいて本稿が重視する「SF的想像力」のあり方は、SFプロトタイプینگのそのような「外挿」的な想像力、あるいは換喩的な想像力とは大きく異なるものである。本稿はむしろ、SF的テクノロジーが現代社会における人間の自己理解や人間の世界認識のあり方の「隠喩」として機能しているようなSF作品のなかにこそ、SF的想像力の真価を見出す。たとえば、架空のテクノロジーによって人間的記憶の本質を描くことに成功した作品として、アメリカのSF・ファンタジー作家ジョン・クロウリーの短編小説「雪」(Crowley [1985] 2004 = 2014)を取り上げてみよう。

一九八五年に書かれたこの作品においては、未来の架空の技術として、Waspと呼ばれる、個人の生前の映像がビデオカメラ付きドローンによって絶えず記録され、死後に遺族がそれを閲覧できるというサービスが登場する。語り手であるチャーリーの妻ジョージは、ジョージの前の夫が彼女のために契約したWaspによって八千時間以上のものあいだ生活を記録され続けていたが、あるとき雪山でのレジャー中の事故で急死してしまった。ジョージの死後しばらくしてからチャーリーはふと思い立って、Waspによって記録された映像が保管される「パーク」を訪れ、ジョージの映像を呼び出してみる。Waspが用いている映像記録技術の技術的制約のため、呼び出される映像はその都度

ランダムにしか選べず、また目当てのシーンまで早送りや頭出しといったことすら一切できないので、記録された映像の総記録時間を考えると同じ映像に再び巡り合うことは二度とないのではないかとチャーリーは思う。またやはり技術的制約のせいで、繰り返しジョージの映像を呼び出しているうちに映像は多少ピントがぼやけてきて、また音声も聞き取りづらくなっていく。

個人の映像がライフログとして絶えず記録される、というアイデア自体はSFとしてはありふれたものであり、また実際クロウリー自身が認めているとおり (Lupo 2011)、クロウリーがかなり遠い未来のこととして設定したWaspのような映像記録ドローンの開発は、この作品が書かれてからわずか四十年足らずで技術的に十分実現可能なものとなってしまった。こうした「現実が予想以上に早くSFに追いついてしまった」という事態は、SFの価値を「未来予測」に置くのであればそのSF作品の陳腐化をもたらしかねないものであるが、にもかかわらずクロウリーの「雪」という作品は現在においてもなおその輝きを寸分たりとも失っていない。なぜかといえば、それはそもそもこの「雪」という作品の本質がそのような外挿法的・未来予測的側面にあるのではなく、むしろWaspという技術がそのまま人間の時間経験や記憶作用の隠喩となっている点にこそあるからである。実際、Waspは最先端のハイテク

技術という割には、好きな映像の検索や呼び出しすらできないため、過去のある記憶・あるシーンに出会いたければ完全にランダムな「偶然」のアクセスに頼るしかなく、そのようにして偶然出会ったシーンにまた再び偶然出会う可能性も限りなくゼロに近い。また Wasp によって記録された映像や音声はアクセスを繰り返すうちにどんどん劣化していくという不思議な設定で、そのことが逆に Wasp という技術をきわめて人間的なものたらしめ、人間にとつての記憶や時間というものの本質について読者の思考を誘うものとなっている。

結局、Wasp は記憶の保存に優れているというわけでもなかったのだ。そう、若い頃の私の魂と何の違いもない。Wasp の小さい目は、何日も、何週間も見逃してしまっていた。ものがよく見えているわけでもないし、自分に見えたものの中でどれが忘れてもかまわないもので、どれが忘れてはいけないものかを見分けることだつてできなかった。私の目と同じだ。優っているわけでも劣っているわけでもなく、まったく同じ。(Crowley [1985] 2004:70=2014: 87、ただし翻訳は筆者)

さらに興味深いのが、この Wasp によって記録された映像の再生を繰り返すたびに、徐々に映像へのアクセスがラ

ンダムでなくなり、やがて最後には「雪」の映像ばかりが繰り返し流れるようになる、という、本作中で描かれる不思議な現象である。ここでは、「映像」というかたちで過去の映像を呼び出し、繰り返し再生することが、ある意味で記憶の鮮烈さとみずみずしさを破壊し、記憶の固定化と劣化をもたらすものであるということが「雪」という隠喩を通じて示唆される。クロウリーはここで、単に Wasp という架空の SF 的アイデアを描写しているかに見えて、実はそれを通じて人間の記憶作用そのものについての考察を可能にしているのである。

こうして、本稿の目的をここである程度明確化できるだろう。冒頭に紹介したアダムが論じていたとおり、われわれの社会における新たなテクノロジーの登場というものが隠喩によって人間にとって世界の新たな概念化の方法をもたらすものだとしたら、SF における架空のテクノロジーは、われわれにとつてそうした隠喩による世界の概念化をさらに拡張し、新たな社会学的概念の探索や発見へと道を開くものとして捉えることができるのではないか。なぜなら、SF というものは（少なくともその最良の場合においては）われわれを人間とは全く異なる知的生命体の意識や、あるいは宇宙スケールで見た時間の意味など、われわれとは全く異なる「他者の経験」へと読者を導くものだからであり、そこにおいては既存の社会学における人間中心主義

的世界観を超えてさまざまな存在レベルの現象や認識を横断し、さらにそれを再び人間の経験に差し戻して再解釈するような、新たな世界概念化の可能性が広がっているからである（菅原 2021）。

三 写像的時間とホログラフィー的時間

そこで本稿は、そうした試みのひとつとして、やはりアダムが論じている「レンズ的時間とホログラフィー的時間」という概念を導きの糸としながら、SFにおいてアダムが論じているようなホログラフィーを隠喩とする時間概念化を表現した例として、サミュエル・R・デイレイニーの初期作品を取り上げてみたい。だがまずは、アダムの論じる「ホログラフィー的時間」の概念がいかなるものかについて確認しておこう。

『時間と社会理論』（Adam 1990＝1997）はそれまで社会学において等閑視されてきたアインシュタイン的時間や量子論的時間、さらには生物学的時間などさまざまな時間を領域横断的に渉猟し、それらを人間科学の時間とも相互に結びつけることで社会科学における新たな時間へのアプローチの方法を探った意欲作である。本書においてアダムは、伝統的な社会学が暗黙の前提としてきた「社会的時間」と「自然的時間」という二元論的区分、および後者が普遍

性・直線性・均質性などを特徴とするいわゆる時計時間やニュートンの時間と暗黙のうちに同一視されていることに疑問を呈し、伝統的な二分法にかわるものとしてわれわれが現代生活において出会うさまざまな時間の側面それぞれが異なる存在レベルの表現であるとする「レベル・アプローチ」を提唱している。こうした議論の一環として、アダムは同書の最終章において、現代における時間の理解の隠喩としては不十分であることが既に明らかにになったニュートンの機械テクノロジーにかわって、「ホログラフィー」を時間の隠喩として用いることを提唱し、ニュートンのテクノロジーである「レンズ」のテクノロジーと「ポスト・ニュートンのテクノロジー」であるホログラムの比較を行っている。少し長くなるが引用してみたい。

ホログラフィーは、因果律的、前後関係的、直線的関連連鎖から、干渉縞へ、そして、個別に分かれた部分情報の機械的な相互作用、組織化、伝達から、相互連関性へと理解を転換させた。「…」ニュートン力学と幾何学的光学では、部分は全体と絶対的に区別され、実体のあるものに強調が置かれる。それとは対照的にホログラフィーでは、調査対象の全体から集められる情報に焦点が当てられる。ホログラフィーは、全体と部分という絶対的区別を不要にしたのである。ホログ

ラムの隠喩では、社会科学における理解に役立てるためには、差し当たり三つの側面が重要である。すなわち、非前後関係性、個と全体の関係、複数の視点をもつ焦点、である。

われわれはこれら二つの隠喩のあいだの差異を正しく理解するためには、それぞれのものの設計を支える原理を探る必要がある。レンズ写真技術では、撮影対象のひとつひとつの点が写真乾板上の像のひとつの点に対応するように像が結ばれる。対象と像は一对一の対応関係にある。写真乾板がもしも壊れたとすると、結ばれた像からも、壊れてなくなった写真乾板の部分に対応する部分が欠落することになる。「レンズはこのように、対象の特定の特徴が像においても対応することを際立たせることによって、対象のさまざまな部分や、それらの部分間の相互関係について、人間の意識を非常に強めることになった。レンズはこのようにして、分析と統合という観点からものを考える傾向を助長した」と、ボーム(Bohm 1983: 144)は書く。[...]写真技術の写真乾板とは対照的に、ホログラフィーの写真乾板は、ひとつひとつの領域がコード化された全体の情報を載せているのである。もしもホログラフィーの写真乾板の一部分が損傷を受けても、像の一部が欠落することはない。[...]記憶はホログラフィー

の写真乾板の全体に配分されるので、それぞれの部分が全体のゲシュタルトを含んでいる。[...]対象はこのようなにして、個々の特徴をひとつひとつ組み合わせることによってではなく、全体として認識されている。[...]

「[...]このようにして、極微の細部の側面のすべてに全体がコード入力されることは、これまでの西欧的な科学を基盤とする部分と全体の関係の理解からきれいに離脱する理解を意味する。[...]同時性、相互関係性、複雑性、これらの時間の側面は伝統的社会理論には解決不能の大きな困難を突き付けるが、ホログラフィーの原理に基づいた理論でならば扱うことが可能に思われる。したがって、時間が中心的な役割を果たすことを許された理解では、時計とレンズのテクノロジーよりも、ホログラフィーの原理が際立って適切である。対立、抽象、分析、統合を用いた理解は、もはや社会理論にとっての唯一の選択肢ではないようだ。(Adam 1990=1997: 257-260)

こうしてアダムは、レンズ的(因果律的、前後関係的、直線的)な時間の隠喩に対するホログラフィー的な時間の隠喩の優位性を説き、「この隠喩の理論的可能性を無視してきたのは、これまでのところ、社会科学だけのようだ」

と喝破するが、その後ただちに「本書はその課題を正面切つて始めるための場所ではない」と付け加え、この議論をそれ以上に深めていない(Adam 1990=1997: 260頁)。この「レンズの時間からホログラフィーの時間へ」という隠喩を社会学的な概念として練り上げ、拡張していく上で、本稿はこれまで述べてきたとおりSF文学におけるテクノロジーの描写の力を借りることにしたい。

以下、本稿では「レンズ的時間」と「ホログラフィー的時間」を描いていると思われる代表的なSF作品を事例として取り上げ、そこにおける時間把握の違いを検討したい。前者のレンズ的なテクノロジーに立脚して時間を描いているSF作品の例としては、「スローグラス」という架空のテクノロジーを主題としたボブ・ショウの短編SF小説「去りにし日々の光」(Shaw 1966=2010)をとりあげる。他方、「ホログラフィー」というテクノロジーの比喩によつて通常の時間概念とはまったく異なる時間概念を描こうとした作品としては、「時は準宝石の螺旋のように」(Delany [1968] 2003b=2014)をはじめとしたサミュエル・R・ディレイニーの初期作品を取り上げたい。

四 「去りにし日々の光」とスローグラス

まず、アダムの言う「レンズ的」なテクノロジーの比喩

によつて時間を描いている作品として、本稿では英国のSF作家ボブ・ショウの代表的短編「去りにし日々の光」(Shaw 1966=2010) およびその後まとめられた長編化作品『去りにし日々、今ひとたびの幻』(Shaw 1972=1981)を取り上げたい。これらの作品は、ショウの考案した「スローグラス」(スロー・グラス)と呼ばれる架空のテクノロジーが登場することで知られている。

本作に登場するスローグラスとは、一見何の変哲もない透明なガラス板なのに、そこを光が通り抜けるのに非常に長い時間がかかる特殊な物質である。スローグラスはその内部に内部に過ぎ去った過去の光を蓄積し、長い時間をかけてそれを放出する。つまり、そのガラスを覗き込む者は、そこにかつて存在した、過ぎ去った日々の光景を目の当たりにすることになるのである。スローグラスを主題とした一連の作品のうち最初の短篇である「去りにし日々の光」(Shaw 1966=2010)の時点においては、スローグラスはもっぱら都市住民が田舎の美しい田園風景を我がものとして所有するための技術として描かれている。たとえば光を通すのに一年かかる「一年もの」のスローグラスであれば、一年間そのガラスを風光明媚な場所に立てかけておいて、その後都会のアパートの窓に嵌め込めば、そのアパートの住人は、一年間は美しい眺望を自室で「所有」できるというわけだ。このように、本短篇においてスローグラスは美し

い「風景」を購入・所有するためのものとして商品化されているのだが、重要なのはしかし実はそこで人々によって所有されているのは単なる「風景」ではなく、現在の時間とは隔絶した「過去」の時間そのものであるということである。

このスローグラスの仕組みに関しては、本作中で一応のSF的・技術的解説が加えられている。

155) いったったか、科学の素養のある友人が、一枚のスロー・ガラスをホログラムにたとえて説明してくれた。つまり、それはレーザーのコヒーレント光がなくとも視覚情報の再構成ができるホログラムであり、そのなかでは通常の光のあらゆる光子が、ガラス内のあらゆる原子の捕獲半径の外でとぐろを巻いたらせん形のトンネルを通過するのだという。(Shaw 1966=2010: 155)

このように、本作中でスローグラスの原理はある種の「ホログラム」に近いものだという説明づけがなされ、またスローグラスの中に入射する光はある種の「螺旋状のトンネル」を通じて反対側へと到達するのだとされている。だが重要なのは、SFの設定上いくらこのような技術的な説明がなされようと、この物語におけるスローグラスは本質

的には「ホログラム的」というよりむしろ「レンズ的」なテクノロジーの延長線上にあるものなのだというのである。つまりそこにおいては、ガラスの一方から入射した像がその反対側において出てくる像と直線的に一对一对応をなすのであり、またスローグラスの内部においては厳密な時間的前後関係、因果関係、そして時間の流れの均質性が保持されている。スローガラスに映し出されるのは、かつてそのスローグラスの反対側に置かれた光景と正確に一对一对応をなす写像なのである。このように、スローグラスの技術とは根本的にレンズ的・写真的な技術なのであり、そこにおいてはかつてスローグラスの前に置かれたモノの発する「光」が正確に、時間による一切の劣化や歪曲もなく再現されるのである。

このことを明瞭に示しているのが、「去りにし日々の光」のメインプロットをなす、スローグラス販売業者ヘイガンの悲劇的生活である。若い妻と幼い息子を交通事故で亡くした彼は、かつて妻子が生きていた頃に窓に嵌めてあったスローグラスをそのまま残し、家の外側から在りし日の妻子の姿を毎日眺める生活を送っている。ここにおいて、スローグラスに映るヘイガンの妻子の映像は、時間による風化や記憶の改変などを一切含まない、過去の映像の完璧な反復である。だからこそ、ここにおいて過去の映像は現在とは何の関わりもない形で、何の変形も歪曲もない形で唐

突に現在へと闖入するのであり、それを見た語り手は（ヘイガン一家の真実に気づく前から）言葉に言い表しようのない違和感を覚えるのである。言い換えるならば、この作品におけるスローグラスは生者に取り憑いて離れない死者の記憶の隠喩となつていえると言えらる。スローグラスに映るヘイガンの妻子は、文字どおり過去から現在に闖入してきた死者、幽霊なのであり、ヘイガンはその死者に取り憑かれた男である（その意味で、この短篇小説はある種の「幽霊屋敷」ものとしても読める）。

このようにシヨウのスローグラスを描いたのはじめての作品「去りにし日々の光」は、「時間を蓄えるガラス」というスローグラスの詩的イメージに重ねてもはや取り戻すことができない過ぎ去りし日々の死者の記憶を描いた佳作であり、それゆえに人間の記憶作用のある側面をスローグラスという隠喩を用いて表現することに成功している。だからこそ、このごく短い短編はSF史上においてこれほどまでに多くの読者を魅了してきたのだらう。だが、上述のようにスローグラスが何よりもまず過去を写像的に保持するレンズ的テクノロジーとして描かれていることを踏まえるならば、そして、レンズ的テクノロジーがその本質において直線的・前後関係的・因果律的であり、従って「外挿」的な想像力ときわめて親和性が高いということを踏まえるならば、シヨウのスローグラスを描いたその後の短編、お

よびそれらを統合した長篇版『去りにし日々、今ひとたびの幻』（Shaw 1972=1981）において、スローグラスがもっぱら過去の事実の立証（たまたま殺人現場の前に置かれていたスローグラスのウィンドウが証拠として利用されるなど）や嫉妬深い妻による夫の素行の監視、はては政府による監視衛星の開発や超微細なスローグラスを散布することによる全国民の監視システムなど、パノプティコン的監視のツールとして活用されるに至るという実に寒たい結末を辿ることになるのも驚くには当たらない。これらのスローグラスの活用法において、スローグラスというテクノロジーはあくまで現在のニュートンの・レンズ的科学技術の延長線上にあるものとして「外挿」的に捉えられ、その上でそのありうべき未来の活用法の「シナリオ」が先述のSFプロトタイプさながらの形で描かれる。ここに見出すことができるのは、まさに本稿が言うところの「外挿的」SFの想像力であらう。

このように、あくまで外挿的な想像力の範囲内で未来を描いているシヨウと比べると、先に紹介したクロウリー「雪」における未来の記録技術「Wasp」は、やはり同様に当初は外挿的な想像力から出発しつつも、その結末においてそれとは対極的な隠喩的な想像力へと至っているという点で、特筆すべきものである。それはたとえば、Waspによって記録された映像が技術的制約によって「ランダム

アクセス」しかすることができず、つまり裁判や事件捜査、監視映像などの証拠資料として扱うことが一切不可能である、という本作の設定に象徴的に現れている。ショウのスローグラスの技術が当初は「頭出し」不可能で、つまり五年ものスローグラスであれば目当ての映像に出会うまでには五年間待たなければならなかったのが、やがて作中の技術革新によって自由に頭出しができるようになるのと比べると、このクロウリーの作品における Wasp の「不自由さ」は著しい対照をなしている。スローグラスのようなテクノクラシィ的・パノプティコン的技術の代わりに、「雪」の語り手のチャーリーが見出すのは、人間の記憶作用の隠喩としての Wasp にはかならないのである。

以上のように、ボブ・ショウの「スローグラス」の技術は、その初期においては人間の記憶作用のある側面を詩的イメージによって表現することに成功していたといえるものの、その根底においてあくまで外挿法的・換喩的想像力に立脚していたが故に、最終的には現在の支配的な技術パラダイムであるレンズ的テクノロジーの域を越えることがなかった。ここでわれわれはショウの作品から目を転じて、現在のパラダイムとは真に異なる「ホログラム」的な時間の捉え方を隠喩的に描くことを試みた作品として、サミュエル・R・デイレイニーの初期作品を取り上げてみよう。

五 サミュエル・R・デイレイニーの ホログラフィー的時間論

アメリカのSF作家サミュエル・R・デイレイニーは、ホログラムを直接的・間接的なモチーフとした作品をいくつも残している。本稿では、デイレイニーがホログラムをまさに時間認識の隠喩として用いた中編小説「時は準宝石の螺旋のように」をとりあげ、この作品においてホログラムという隠喩がどのような時間認識をもたしているのかを考える。だが、この作品における時間認識を考えるための補助線として、まずはこの作品の二年前に発表され、この作品の時間認識と多くの共通点が見られる中長編作品「エンパイア・スター」(Delany [1966] 2001=2014) のほうから検討してみたい。

五・一 「エンパイア・スター」

「エンパイア・スター」(Delany [1966] 2001=2014) は宇宙の辺境タウ・セティ星系の衛星リースに住む少年、コメット・ジョーが、事故を起こしてリースに墜落した宇宙船に乗っていた自分と瓜二つの乗組員・ノルンから死に際に「エンパイア・スターにメッセージを届けよ」という謎めいた遺言を託されるところから始まる。その後、道中で出会うさまざまな存在(所有者に耐え難い悲しみを与える

奴隷種族「ルル」を役役することで自分の世界の復興を試みる女性サン・セヴェリーナや、「言語的遍在マルチプレックス」(Linguistic Ubiquitous Multiplex)と呼ばれる超大型コンピュータの「Lump」などに助けられながらエンパイア・スターを目指すジョーが、徐々に「シンプレックス」な精神から「マルチプレックス」な精神の持ち主(後述)へと成長していくというのがこの作品のメインプロットであるが、この一見単純なスペースオペラ風の物語の背後にはきわめて複雑な物語構造が折りたたまれており、最終的にそれらがひとつの万華鏡さながらの精緻な全体をなしている。本稿ではそれらこの作品に内包される多様な要素について詳述する余地はないが、以下、本稿に関わりのある時間性の問題に話を絞ってこの作品を論じてみたい。

本作品の時間性を考える上でまず重要なのは、本作品に頻出する「マルチプレックス」という概念である。本作品の世界観において、知的存在の精神は三つのレベルに分類される。それが、「シンプレックス」「コンプレックス」「マルチプレックス」である。「シンプレックス」というのがものごとをひとつの視点、ひとつの価値観からしか認識することができない精神であるのに対して、「コンプレックス」とはものごとにはそれ以外の視点があるということとを認識することができるとする精神である。「マルチプレックス」はコンプレックスよりさらに高次の精神であり、ものごと

を同時に複数の視点から認識できる精神である。⁽¹⁰⁾ ジョーが宇宙に旅立とうとするときに彼に助言を与える宇宙港の職員的女性、カローナは、この三つの精神の違いを次のように説明する。

「立ち止まって、上を見上げなさい」

彼らは割れた岩のなかで足を止め、上を見た。

「穴が見える?」カローナは尋ねた。

橋の底面の板にはそこここにピンで刺したような光の穴が空いていた。

「ただのランダムな穴に見えるわよね、どう?」

コメントはうなずいた。

「それがシンプレックスな視点よ。じゃあ、今度は歩きながら上を見てみて」

コメントは上を見つめながら、慎重に歩き出した。光の点が消え、そこで別の光の点が現れ、また消え、さらにまた、たぶん最初に見えていた光の点が、戻ってきた。

「橋の上に桁でできた上部構造が載っていて、それがいくつかの穴を遮っているせいで、あなたには全ての穴を一度に見ることができないの。でもあなたは今コンプレックスな視点を獲得したわね。あなたはすでに、一箇所から見えるもの以上のものがあるということ

とを知っているもの。さあ、こんどは走ってみなさい。頭は上に向けたままで」

ジョーは岩に沿って走りはじめた。光の瞬きのペー
スが早まり、そして突如として彼は気がついた。穴が
パターンをなしているということに。六芒星で、一本
あたり七つの穴からなる対角線でできている。光の瞬
きのペースが早まったときだけ、パターン全体が知覚
できるようになるのだ――

彼はつまずいて、地面に手と膝をついて倒れ込んだ。

「あのパターンが見えた？」

「うん……ああ」ジョーは頭を振った。彼の手のひ
らは手袋越しなのにヒリヒリ痛み、片方の膝は皮が剥
けてしまっている。

「それがマルチプレックスな視点^①」(Delany [1966]
2001: 16-17=2014: 466-467、ただし翻訳は筆者)

さらに、本作においてはこの「マルチプレックス」とい
う概念は本作の作品構造そのものを含意するものとして
用いられている。この点に関して重要なのが、本作の「語
り手」である「ジュエル」の存在だ。「ジュエル」とはコ
メット・ジョーが墜落した宇宙船から発見した結晶体であ
るが、実は「トリトヴィアン」と呼ばれる種族の宇宙人が
生命の危機に瀕して結晶化したものである。結晶化したト

リトヴィアンは自分からは何もすることができない「受動
的」な存在、「単なる視点」にまで切り詰められた存在で
はあるものの、他方で「マルチプレックス」な精神を持っ
ているがゆえに、この物語の「語り手」として相応しい存
在なのである。

わたしはマルチプレックスな意識である。それはつ
まり、私がものごとを異なった複数の視点から見ること
ができるということだ。それは私の内部構造の和声
パターンにおける倍音の連なりの機能なのだ。だから
私は、物語のかなりの部分を（文学業界で言うところの）
全知の観察者の視点から語ることにしよう。
(Delany [1966] 2001: 4=2014: 434、ただし翻訳は筆者)

こうして、語りのレベルでのマルチプレックス性を保証
する「全知のナレーター」としてのジュエルの存在は、本
作の物語全体がマルチプレックスな物語構造を有している
ことを示唆するものである。先に検討した「去りにし日々
の光」においては平面のガラス板が時間の隠喩として用い
られていたのに対して、本作においてはこの多数の切子面
からなり、分光によってさまざまな色の光を放つ「ジュエ
ル」の多面体が象徴的な役割を果たしているのである。

ジョーはそれを見下ろした。

その物体は多数の色を発し、多数の切子面を持ち、そしてそれは私だった。

私はジュエル。(Delany [1966] 2001: 6=2014: 457'
ただし翻訳は筆者)

第三に、本作においてこの「マルチプレックス」という概念は、本作の終盤で明かされる、本作の独特の円環的時間構造・時間認識を表現する語としても用いられている。本作の終盤、コメット・ジョーは自らの届けようとしているメッセージが奴隷種族「ルル」をエンパイアから解放する試みに関係していると知り、いよいよエンパイア・スターを目指すためにエンパイアの帝位継承を狙うプリンス・ナクター率いる軍艦に乗り込む。その軍艦のなかでジョーは、エンパイアからのルルの解放をめざし、自らと帝位を争うナクターをだしぬくためにひそかに軍艦の中で密航している王女と出会うことになるが、ジョーは彼女からエンパイア・スターとは実はある種の「時間と空間の裂け目」であり、要はそこに突入することで一種のタイムスリップが可能となる場所であるということを知られる。そのことを知ったジョーが悟るのは、今自分の目の前にいて、これからエンパイア・スターへ赴こうとしている王女が、後に自分を助けてくれることになるはずのサン・セヴェリーナ

幼い時の姿にほかならないということなのである。

マルチプレックスな読者はここまでの時点で、物語があなたが思うよりもずっと、ずっと長いものだということ、それが循環する物語であり、またそれ自身によってそれ自身の意味が解き明かされる物語であるということを見えたことだろう。(Delany [1966] 2001: 89=2014: 543'、ただし翻訳は筆者)

こうして、本作の結末においては物語の最初と最後が円環をなしてつながり、その全体像が一举に明かされることになる。すなわち、本作の冒頭でコメット・ジョーにメッセージを託したノルンは年老いたコメット・ジョー本人に他ならなかったのだし、またコメット・ジョーの旅立ちのときに最初に助言を与えるカローナは、サン・セヴェリーナがさらに年老いた姿に他ならなかったのである。こうして、本作において最終的に呈示されるのは、通常の直線的・因果論的時間ではなく、すべてのレベルの時間が他のすべてのレベルの時間と同時に絡み合い、相互に螺旋状に影響を及ぼし合っているような円環的な時間認識である。本作中の言葉を引用するなら、「すべては以前にも起こったこと」なのである。⁽¹⁵⁾

五・二 「時は準宝石の螺旋のまわリ」

ディレイニーがこうした彼一流の円環的時間論のアイデアを、さらに当時の最先端技術だったホログラム技術と組み合わせることで洗練させたのが「時は準宝石の螺旋のまわリ」(DeLany [1968] 2003b=2014)である。⁽³⁾この作品については、「自分で訳しておきながら、この小説が何を書いたものなのか、「…」はくは全然分かっていなかった」という本作の日本語訳者の伊藤典夫が、以下のような短い解説を寄せている。

そして遂に、わかった(ような気がする)。あれはディレイニー特有のホログラフィックな世界像を、当時の彼の関心事だった情報の流れを例に取り、螺旋、放射、そして階層(?)という三つのパターンを使って表現した小説なのだ。その核心にあるのがシンガーであり、コトバである。主人公H・C・Eは、そうした認識を最初はパラノイアックだとしてはねつけるが、最後にはひとつの知恵として受け入れる。(伊藤 2014: 574)

この短い解説で本作についての説明としてはほぼ尽きているようにも思うのだが、以下、この伊藤典夫の(それ自体謎めいた)解説を、本稿の時間論の視点から書き直してみることしよう。

本作の語り手の「俺」は、必ずいつも「H・C・E」⁽³⁾というイニシャルで始まる多くの変名を駆使して太陽系の裏社会でのしがかりつつある犯罪者で、物語はH・C・Eがちよとど換金すれば大金になりそうな「自分のものではないもの」をスーツケースに入れてニューヨークの宇宙港へとおりたところからはじまる。品物を買ってくれそうな男を探しに行ったバーでH・C・Eは特別捜査部門(Special Services Department)のモードリン・ヒンクル(モード)と名乗る女性と出会う。モードは、特別捜査部門の用いる「ホログラフィック・インフォメーション・ストレージ」なる技術によって彼女にはH・C・Eのこれまでのキャリアがすべてわかるだけではなく、これからの彼の運命すらも予測することが可能なのだ、と言い放ち、近い未来でH・C・Eは「ヘリコプターと鷹たち(Hawks)」と関わりを持つだろう」と謎の予言をする。バーで乱闘騒ぎが起こり路上に逃げ出したH・C・Eは、二年前からの友人で、ニューヨークに五人しかいないカリスマ的な歌手である「シンガー」の一人であるホークという名の少年と偶然再会し、品物を買ってくれそうな人を探すため、ホークがその晩招待されているという富裕層のパーティーに同行することにする。パーティーでもう一人の「鷹」である裏社会の顔役、「ザ・ホーク」と出会ったことから、H・C・Eはさきほどモードが言っていた「鷹たちに出会うだろう」という予言が的

中したことに震え上がる。自分のあらゆる行動が当局に監視されているのではないかと疑いを持ったH・C・Eは、品物を「ザ・ホーク」に売りさばいたあと、ガサ入れのためにヘリコプターでやってきた警察の裏をかくてその場からの脱出を試みる。

時間論と関連して本作でまず目を引くのが、モードが述べる「ホログラムミック・インフォメーション・ストレージ」なるものである。これについて、モードは以下のような説明をする。

「ホログラム写真の感光板を半分に切ったらどうなるか知ってる?」

「三次元のイメージが……半分に切られるのか?」

モードは首を振った。

「イメージ全体が見えるわ。ただし元のよりぼやけて、ちょっとだけピントが合っていない像だけ」

「知らなかったよ」

「そしてもしそれをさらに半分に切ると、さらにぼやけてしまうの。でも、オリジナルのホログラムのうち一平方センチだけでもあれば、全体像が手に入るのよ——細部の見分けはつかないかもしれないけど、でも完全な像がね」

俺はわかったという意味でフムフムとつぶやいた。

「ホログラムの感光板の感光乳剤のごく小さな部分のそれぞれが、写真とは違って、ホログラム化された光景全体に関する情報を含んでいるのよ。それとの類推で、ホログラムミック・インフォメーション・ストレージというのは要は私たちが持っている情報——たとえばあなたに関してわれわれが持っているほんの小さな情報のそれぞれが、あなたの経歴全体、あなたが置かれた状況全体、あなたとあなたの外部環境との間の緊張関係全てについて教えてくれるというものなの。軽犯罪だろうが重犯罪だろうが、個別の犯罪に関する個別の事実に関しては私たちは一般警察に任せているわ。私たちの手許にある情報が十分な量になるや否や、私たちの方法はあなたがどこにいるか、何をしているのか、はるかに効率的に追跡することができると、予言だってすることが可能になるのよ」(Delany [1968] 2003b: 224=2014: 265、ただし翻訳は筆者)

こうして、ホログラムは本作においては、未来の出来事の「予言」をも可能にするような情報技術の比喩として登場する。そこにおいて強調されるのは、ホログラム写真の極小の点のそれぞれがホログラム化された像の全体に関するデータを内包しているというホログラフィーの特徴であり、ここから、たとえばある個人についての微小なデータ

からその個人の全キャリアをも把握できるという「ホログラム・インフォメーション・ストレージ」の特徴が導かれる。これまでの議論を踏まえるならば、この「ホログラムミック」な時間把握というのは「エンパイア・スター」で言うところの「マルチプレックス」な時間把握に非常に近いものであるということは、ただちに理解されるだろう。つまり、そこにおいて前提とされているのは、直線的な前後関係・因果律などにとらわれず、過去も未来も含めた全体を複数の視点から同時に見るような、まさに「ホログラフィックな」時間把握のあり方である。ただしここで重要なのは、モードの説明を聞いたH・C・Eが当初このホログラムミックの時間理解に対してある種の「パラノイア的な解釈をしてしまうということである。それは本稿の言葉を用いるならば、H・C・Eがホログラム的情報技術を依然としてある種のレンズ的・因果論的なテクノロジの延長線上の「未来予測」として捉え、であるがゆえにそのようにしか「時間」を捉えられないということなのである。そのように理解される「未来予測」の技術とは、究極的には（ちょうどショウの小説で描かれたような）あらゆるところに監視の網の目が張り巡らされた完全監視社会にほかならない。

なあホーク、俺は壁に耳があるだけじゃなくて、目

や、さらには鉤爪のある指まであるようなパラノイアの世界に急に放り込まれちゃったみたいだよ。俺の周りの誰だって——そうさ、おまえですら——スパイだということが判明するかもしれない。俺はドブの格子蓋や二階の窓を見るたびに、そのうしろに双眼鏡や、機関銃や、あるいはもつと悪いものが隠れてるんじゃないかと疑ってかかることになる。ただ俺にわからないのは、この狡猾で、神出鬼没の遍在する力が、いったいどうやってこのもつれた悪魔的な企みに俺をおびき寄せるようおまえを誘い込んだのかということ——」（DeLany [1968] 2003b: 239=2014: 280、ただし翻訳は筆者）

こうして、自分の未来が「予言」され、それが的中したことに対してH・C・Eは、ホログラム的テクノロジの真の意味を理解せず、あくまで「外挿的」な未来予測技術としてしかこれを理解できない。だからこそ、ショウの小説におけるのと同じく、彼にはそれがパノプティコン的な監視技術とは思えず、周囲のあらゆる人や物の中に（友人のホークに対してすら）自らを監視する「目」の存在を想定せざるをえないのだ。だが物語の最後において、H・C・Eは自らがホログラム的な思考法を体得し、時にパラノイアに悩まされつつもホログラム的な思考法に基づいて裏社

会を渡り歩いていくことを決意する。物語の最後、何ヶ月かが経ち、土星の衛星トリトンで「氷河」というアイスクリームパーラーを経営しながら裏社会でも順調にのしあがりつつあった H・C・E は、再会した「ザ・ホーク」と次のような会話をする。

「あんたはそのうちまたやつてくる。そしてその時はあんたは俺の持つてる『氷河』の利権を買い取ろうとするだろう。なぜなら、その時には俺はあまりにビッグに育ちすぎてるだろうからな。そして、俺はあんたに利権を売ろうとはしないだろう。なぜなら、俺はその頃にはもう、あんたと十分戦えるほど自分はビッグになってると思ってるだろうから。だから、俺たちはもう少ししたら敵同士さ。あんたは俺を殺そうとする。俺はあんたを殺そうとする」

ザ・ホークの顔に、最初は困惑したようなしなめつづらが、次に寛大そうな微笑みが浮かんだ。「どうやら君もホログラムミック・インフォメーションの考え方を理解したようだな。よろしい。たいへん結構。それこそがモードを出し抜くための唯一の道だ。自分の情報全てが、状況の視野全体と関連付けられるよう気をつけておきたまえ。それは私を出し抜くための唯一の道でもある」彼は微笑み、背中を向けようとしたが、

もうひとつ何かを思いついて立ち止まった。「もし君が私と戦って十分に長い間、私を撃退して成長し続けることができ、君の安全を最高度に保っておくことができれば、最終的にはまた一緒に仕事をしても我々二人にとって損はあるまい。いつかはね。よく気を付けておきたまえ。今は待てい」(Delany [1968] 2003b: 256=2014: 298、ただし翻訳は筆者)

本作品を読み解くうえにおいてもうひとつ重要なのが、本作のタイトルにもなっている「準宝石の螺旋」によって表される「時」である。本作品では、裏社会の人間だけに通じる暗号として、毎月の「合言葉」(伊藤訳では「コトバ」)が何らかの「石」にちなんでつけられる、という、なんとも奇妙な風習が登場する。たとえば、本作で H・C・E がニューヨークに降り立った日はちょうど「ジャスパー」から「アガット」に合言葉が変わる日であった。新しい合言葉は「シンガー」と呼ばれる各大都市に数人ずついるカリスマ的な歌手により密かに発表され、その後人から人へと口頭で伝達される。さらに奇妙なのが、この合言葉の意味が一義的に確定されていないということである。合言葉はその時々状況に応じて、たとえば「助けて!」という意味にも「助けてやるぞ!」という意味にも、「おまえは見張られているぞ!」という意味にも、「今は見張られてい

ないぞー」という意味にもなりうる。「合言葉」が適切な状況で適切に発せられれば、聞いたものはその解釈に迷うことはないであり、逆に「合言葉」の意味が何なのかすぐにわからないということは、つまりその合言葉が不適切に使われているということであり、そのような不適切な合言葉の使い方をする者は疑ってかかるべきなのだ。

この奇妙な「石」によって表現される「時」には、いったいどのような意味があるのだろうか。「エンパイア・スター」においてジュエルが果たしていた役割を想起するならば、この作品における「準宝石」の奇妙極まりない描かれ方も漠然と理解できるのではないだろうか。「エンパイア・スター」という作品の「マルチプレックス」性が、まるで多面体の切子面のように、さまざまな角度から見ることによって、さまざまな輝きを発しつつも、全体として緊密に均整のとれた神話的全体を成していたとしたら（だからこそ、「エンパイア・スター」においてジュエルが「全知の語り手」の役割を果たすのである）、本作品においてもやはりマルチプレックスな意識＝ホログラムミク的な時間理解は踏襲されつつも、しかしジュエルのような超越的な全知の視点から捉えられる「全体」は否定される。そのような「全知の視点」を想定するような世界観は、いわば全体が最初からある意味において「仕組まれた」ような陰謀論的世界観へと容易に接続してしまうため、H・C・Eは

それを「パラノイア的」としてしりぞけるのである。かわりに本作の時間構造の基底をなすのが、永遠に続くさまざまな「準宝石」が階層状に連なる螺旋構造である。ジュエルと異なりこれら「準宝石」と総称される石はしばしば半透明・不透明で、均整のとれた多面体をなしているわけでもない。だからこそ、ある状況で発せられた「合言葉」の意味をどのように解釈するかは、その状況次第で変わってくる。「合言葉」の意味を理解するには、まさに与えられた状況を多面的に同時に見ることができるような「ホログラム的」な視点が必要なのだ。それらさまざまな雑多で不透明で多義的な石が、月毎にいかわりながら螺旋状に連なっていくのが本作品で最終的に呈示される時間構造であり、そこにおいてすべてを予見する超越的な「全知の視点」はもはや存在しない。ゆえに、本作においては「エンパイア・スター」のように物語が綺麗な円環構造・入れ子構造の中で自己完結することはなく、むしろ不確定の未来に向かって螺旋状に続いているのである。

つまり「時は準宝石の螺旋のように」がホログラムのアナロジーで描いているのは、レンズ的・因果論的・直線的な時間でも、すべてがあらかじめ定められている決定論的・陰謀論的な時間でもなく（それらを本作はパラノイア的といってしりぞける）、それらを乗り越えた第三の時間の捉

え方である。そこにおいて、未来は不確定であると同時に予見可能でもあり、決定づけられていると同時にその裏をかくてそこからすり抜けることも可能な時間である。そこにおいては人間の「意志」や「解釈」、「身の置きどころ」が重要な役割を果たす。言い方をかえれば、「時は準宝石の螺旋のように」は「エンパイア・スター」が描いてみせたような宇宙論的・円環的な時間を、ホログラムという隠喩を経由してもう一度人間の時間へと置きなおす試みとして読むことができるのではないだろうか。⁽⁶⁾

六 むすびにかえて

これまでの本稿の議論をまとめてみたい。本稿では、一九六〇年代後半に最先端技術として注目を浴びていたホログラフィー技術を取り上げたSF作家として、ボブ・ショウおよびサミュエル・R・ディレイニーを取り上げ、両者の作品において登場するテクノロジーが時間の隠喩としてどのように用いられているかを検討した。ショウの「去りにし日々の光」は、その原理においてホログラフィー技術を用いているとされる「スローグラス」という架空のテクノロジーを描いているものの、スローグラスはその根底においてあくまで既存のレンズ的テクノロジーの延長線上において捉えられ、であるからこそスローグラスを通過する

「時間」はあくまでニュートンの因果律的・直線的な時間に過ぎなかった。このように、既存の時間認識のパラダイムから出発したショウのスローグラスものは後になればなるほどどんな換喩的・外挿的・未来予測的な方向性を強め、ホログラフィーという隠喩を通じて新たな時間概念を生み出すには至らなかった。これに対して、ディレイニーの「時は準宝石の螺旋のように」は、「ホログラミック・インフォメーション・ストレージ」という架空のホログラフィー的情報技術を描くことで、既存の時間認識のあり方とは異なる時間概念を生み出すことに成功した。それはディレイニーが「エンパイア・スター」で描き出したような、直線的・因果律的时间を超越した、あらゆることで起こったことであると同時にこれから起こることでもあるような円環的時間認識を土台としつつ、ホログラムや準宝石、螺旋などの比喩を用いることで、そうした円環的時間認識が陥りがちな決定論的時間認識を巧みに回避し、予見可能であると同時に不確定でもあるような人間的「未来」を概念化することに成功しているといえる。

以上、バーバラ・アダムの「ホログラフィー的時間」というアイデアを導きの糸としながら、SFに描かれた架空のテクノロジーがいかにして新たな時間の概念化を可能にするかを検討してきた。本稿で取り上げたのは主にホログラフィーが最先端技術として注目されていた一九六〇年代

のSF作品であるが、近年のSF作品においても、何らかのテクノロジーを比喩として新たな時間概念の概念化を試みている作品を見出すことは可能だろう。たとえば、テッド・チャンの中編小説「あなたの人生の物語」(Chang 2002=2003)は、人間の直線的・因果律的時間認識とは根本的に異なる時間意識(この時間意識は、本稿で論じたところの「ホログラフィック的時間」とも通じるところのある、現在・過去・未来を総体として同時に認識するような時間意識である)を有した宇宙人とのコンタクトを描いたSF作品だが、そこではこの宇宙人の時間認識を説明するために、光の屈折に関する「フェルマーの原理」が登場するくだけがある。ここではチャンは、既存の物理法則・科学知識から出発しながら、それを新たな時間認識の概念化のための隠喩として見事に用いているのである。

と同時に、誤解の生じないようここで急いで付け加えておかねばならないが、本稿の議論はたとえば真木悠介([1981]1997)が試みたように「近代的时间意識」を近代人に宿痾をもたらしただけのものとして批判的に捉え、それを乗り越える新たな時間意識としての「ホログラフィック的時間意識」を提唱するものではない。本稿はあくまで、SF作品におけるホログラフィックという比喩が人間の時間経験の比喩としてどこまで有効で、それによって社会的な時間概念がどのように拡張しうるかを論じたに過ぎないので

あり、何人も人々に対して「通常」とは異なる新たな時間意識を提唱したりすることを目指しているわけではまったくないからである。むしろ、このようなかたちで人間の時間を再概念化することは、近代社会における「定型的」あるいは「健常的」な時間経験を暗黙のうちに人間の時間経験の標準・規範として想定するような時間観に、ある種の再考を迫ることにつながるだろう。たとえば本稿で論じた「マルチプレックスな時間意識」や「ホログラフィック的時間」のいくつかの側面(非直線性、非因果性、同時性など)は、時として現代社会においては一般的に「病気」や「障害」と捉えられがちな時間経験(たとえば木村敏(1982)が論じるような「精神病理」的な時間意識やあるいは近年注目されているASDやADHD当事者による時間経験⁽⁷⁾)と一部通じ合う部分を有しているが、本稿におけるホログラフィックを隠喩とした時間概念の拡張は、これら「非定型的」な時間の捉え方もまたれっきとした「人間的時間」のひとつの側面にほかならないということにわれわれを気づかせてくれる。こうして、新たな比喩のもとで人間の時間を再概念化することは、「時間」というものがそもそもわれわれにとってどういうものかということに関するわれわれの理解を拡張し、これまで目を向けられてこなかった(あるいは無視されてきた)時間の新たな側面への着目を促すことにつながるだろう。

もうひとつ、SFが社会認識にどのような役に立ちうるかということに関する本稿の立場を述べてむすびにかえたい。「はじめに」で紹介したように、近年では「未来洞察」などの手法によって「未来」を現在において利益を生み出すためのある種の「資源」として「活用」することが一種のトレンドとなっており、SF的想像力もまたそうした未来の商品化のためのツールとして、たとえば「SFプロトタイプینگ」のような形で動員されるようになってい

る。それに対して本稿は、そうした「SFプロトタイプینگ」的な方向とはまた違った形でSFの可能性を示すことを試みた。それはすなわち、新たな社会学的認識、新たな社会学的概念化を促す土壌としてのSF的想像力の可能性である。もともと、こうした新たな社会学的概念化の源泉としての力は、何もSFだけではなく、広く言えば文学全般が有しているものである。たとえば作田啓一らはかつて、文学を「社会学にとつての対象でも素材でもなく、あえていえば社会学にもましてある種の真実を伝えている、それゆえ捻りゆたかな議論の展開のためにはたえず立ちもどる必要のある、ひとつの源泉」として捉える「文学からの社会学」を提唱した（作田・富永編2004）。本稿の議論もまたこの「文学からの社会学」の立場を引き継ぐものであることは言うまでもないが、ただしSF文学はそれに加えて、テクノロジーの隠喩を用いて新たな認識を促すことができ

るという点において、近代以降における人間の生存条件を理解する上でさらに大きな可能性を有しているだろう。本稿はそうした可能性の一端を示すことを目指したささやかな萌芽的研究の試みである。

註

(1) 本稿においては、SF作品に登場する「テクノロジー」をかなり広い意味で捉えている。つまり、それは狭義のテクノロジー（何らかの架空の機械、装置など）のみならず、架空の科学理論、架空の物理法則、架空の社会制度、架空の現実認識の方法（たとえば人間とはまったく異なる時間意識を持った宇宙人など）、架空の能力（何らかの超能力など）を含んでおり、スーヴィンが言うSFにおいて導入される「新事象」*novum*と大部分において重なるものであるといえよう。

(2) たとえば批評家の岡和田晃は、近年の日本におけるSFプロトタイプینگの流行をかつて小松左京らが唱えた「未来学」の「現代的悪用」であると位置付け、その技術礼賛・現状追認的傾向やオルトライト言説などとの親和性を厳しく批判している。これら批判的視座に欠けた未来像に対するカウンター言説として岡和田が重視するのが、日本におけるニューウェーブSF運動の旗手であった山野浩一による「未来学」批判である（岡和田2024）。

(3) SFプロトタイプینگの手法を広く一般に知らしめ、自らもインテル社の「未来学研究員」として多くのSFプロトタイプイン

グを行ってきたブライアン・デイヴィッド・ジョンソンは、SFプロトタイプینگが行うのは「未来の予知」などではなく、むしろわれわれはどのような未来に住みたいか、どのような未来を避けたいか、などの「テクノロジーと未来に関する対話」なのだと言張する (Johnson 2011=2013: 38)。SFプロトタイプینگにはたとえばJ・アリーののような社会学者も注目しており、彼はT・バーチネルとの共著論文で「社会科学者にとってSFプロトタイプینگの有用性は、「…」人々の「テクノロジー」との多様な関わりやイノベーションへの関与から生まれる可能性のある意図せざる結果や社会的実践について、予言的な洞察を促すことにもある」と述べ (Birchnell and Urry 2013: 3)、その具体例として3Dプリンター技術の未来を四つの「シナリオ」の形で予測したワークショップの成果を紹介している (Birchnell and Urry 2013: Urry 2016=2019)。

(4) SFプロトタイプینگにおいては、さまざまなシナリオを走らせるプロセスそのものに意義が置かれ、出来上がった作品そのもの(の出来)についてはあまり重視されない傾向がある。SF作家であると同時に、日本の代表的なSFプロトタイプパーの一人として活躍する樋口恭介が「SFプロトタイプینگって書かれる作品自体は割とどうでもいいですよ」(齋藤・樋口・宮本 2021: 283)、「SFプロトタイプینگで書いた作品ってそれ自体はあまり面白くないので」(齋藤・樋口・宮本 2021: 297)など、一見SF作家の自己否定とも取られかねない発言をしているのもその一例であるが、これはあくまでSFプロトタイプینگが作品世界の中身を描くことそのものではなく、現在において潜在的な形で眠っているさまざまな萌芽の可能性をそこか

ら引き出すことを目的としているからだろう。アダムとグロヴスによる、近代資本主義社会において「未来」が売買可能なものとなる条件としての「未来の空虚化」についての議論も参照 (Adam and Groves 2007)。

(5) B・アダム (Adam 2010) は、われわれの未来に対する関わり方の二つのありかたとして、N・ルーマンらの用いた「現在未来」present futureと「未来現在」future presentの区別を導入している。「現在未来」がわれわれにとって現在の利益のために自由に利用できる資源として未来を扱うのに対し、「未来現在」のほうは、われわれの行為が未来の世代にどのような帰結をもたらすかを考慮するような未来の扱い方のことである。 (Adam 2010: 369-370; Adam and Groves 2007)。

(6) 換喩的な時間意識と隠喩的な時間意識の相違については真木 ([1981] 1997)、菅原 (2021) を参照。

(7) ただし、その後もアダムはAdam (1998) などでの「ホログラフィー」の隠喩に言及を行い、ホログラムを時間や地球環境問題の隠喩として用いる試みを行っている。

(8) ベルファスト工科大学出身の技術者である作者のボブ・シヨウは、専業作家になる前は建設技師や航空技師などとして働いていた経歴を持っており (Reginald 1974: 240)、当時の最先端技術であったホログラフィーにもそれなりの知識や関心があったことがこれらの描写からも伺える。

(9) たとえば奴隷制の問題は本作を読み解く上できわめて重要なテーマのひとつであるが、本稿では検討する余地がなかった。これについて詳細に分析したものとしてはShephard (2019) を参照のこと。

(10)

重要なのは、本作でも再三述べられているとおり、この「プレックス」性は必ずしも「知的レベル」と相關するわけではないということである。たとえば、本作中でジョーが遭遇する「万物調査ステーション」の男は、「宇宙のあらゆる知識を百科事典化する」というきわめて知的に高度な作業に従事しているが、にもかかわらずきわめて「シンプレックス」な精神の持ち主である。それは、彼がこの世における究極の知識というものを「A」から始まって「Z」で終わるようなきわめて直線的なものとして捉えているからであり、またそれ以外の価値観の存在を彼が認めないからである。本稿で用いてきた言葉で言えば、このシンプレックスな精神はレンズ的・因果論的・外挿的な時間意識に近いものであると言えるだろう。

(11)

本作では登場人物のそれぞれに出自・教育水準等に応じた固有の喋り方があり、たとえば、ここで登場するカロリーナは「thou」(「you」)などの古語的な単語を用いて話す人物である。そのため、酒井昭伸訳においてカロリーナのセリフはすべて擬古文体を用いて訳されているが、本稿では分かりやすさを優先してすべて現代文体で訳出した。

(12)

この点に関して興味深いのが、ジョーが唐突に「どうして俺がプリンス・ナクターの軍隊に入らなきゃならないんだ？」(Delany [1966] 2001: 66=2014: 519) という、読者にとって前後の文脈からして完全に意味不明な質問をするシーンである。このジョーの質問に続いて、地の文(ジュエル)は、実は自分が記述を省略したある出来事を踏まえればこのジョーの質問はごく自明の質問であり、また「マルチプレックス」な読者であれば当然のごとくそうしたテキスト内の欠落を論理的推論によって補うこ

とができるはずである、と述べるのである。こうして、「マルチプレックス」に構成された本作品においてはあえて「語られていない」ことがあるということ、そして読者はそうした欠落や行間を自ら補う必要があるのだということがここで示唆される。このようなアイデアは、のちの「時は準宝石の螺旋のように」における「ホログラミミックな認識」にも繋がる部分があるだろう。

(13)

この本作の神話的時間構造において重要な役割を果たしているのが、本作に登場する詩人ナイ・タイ・リーの存在である。ナイ・タイは、その詩を読むものに「この詩人は自分と全く同じ経験をしている」と思わせる稀有な詩人であるが、実際にナイ・タイは、この世のあらゆる人々と同じ経験を本当にすでにしている人間なのである。ナイ・タイがジョーの人生における「自分を自分たらしめている」重要な出来事をすべて既に経験していることを知ったジョーは、最初「自分の人生が盗まれた」と怒り狂うが、物語の最後では「すべては以前にも既に起こったことである」というマルチプレックスな認識に到達する。

(14)

実はこの作品に先立つこと数ヶ月前、デイレイニーは「ハイ・ウェア」(邦訳タイトル「ホログラム」)という別の短編でやはりホログラフィーをモチーフとしており (Delany [1968] 2003a=2014)、この頃のデイレイニーの関心がホログラムという隠喩をめぐっていたということが伺える。しかし、この「ハイ・ウェア」におけるホログラフィーの扱われ方はどちらかというとショウの「去りにし日々の光」を思わせるような、過去の亡霊を現在に呼び出す装置として用いられており、本稿で論じる「時は準宝石の螺旋のように」との関連は薄い。

(15) これはジェイムズ・ジョイスの『フィネガンズ・ウェイク』へのオマージュである。

(16) このことは、本作における「シンガー」という存在からも明らかである。本作におけるシンガーとは「ものごとを見、その後自分が見たことを人々に教える行く存在」であり、シンガーをシンガーたらしめているのは彼らを持つ「ひとびとに耳を傾けさせる能力」である。この世界におけるシンガーの登場は「われわれの生活をすっぱりと覆ってしまったマスメディアに対する自然発生的反応」であり、彼らは「直接的な体験からの疎外」に抗して、自らが直接見たものを「歌」という形で人々と共有する。シンガーは、歌の力によって出来事を神話的なかたちで人々と共有し、それによって人々が自らの存在をそれら神話的体験と重ね合わせることを可能にすることで、まさに人間的な時間を紡いでいく。シンガーは「エンパイア・スター」のナイ・タイ・リーにも通じるような、自らの経験を神話的なかたちで他者と共有する詩人であると言えるが、ただしナイ・タイの詩が同一の祖型のはじめも終わりもない神話的反复によって特徴付けられるのに対し、シンガーという存在はむしろ人間的時間を「螺旋」状に開きつつ紡いでいく存在である。準宝石の「合言葉」がほかならぬシンガーによって毎月公表され、広められているという事実が、このことを如実に示しているだろう。

(17) 例として横道誠が者にASD特有の体験として挙げる「至福体験」や「タイムスリップ」(横道 2021)、あるいは柴崎友香がA D H D者の時間感覚として描く「体内の複数の時間」(柴崎 2024)などを参照。

文献

- Adam, Barbara, 1990, *Time and Social Theory*, Cambridge: Polity. (伊藤誓・磯山甚一訳 1997『時間と社会理論』法政大学出版局)
- , 1998, *Timescapes of Modernity: The Environment and Invisible Hazards*, London: Routledge.
- Adam, Barbara and Chris Groves, 2007, *Future Matters: Action, Knowledge, Ethics*, London and Boston: Brill.
- Birchell, Thomas and John Urry, 2013, “3D, SF and the Future,” *Futures* 50: 25–34.
- Bohm, David, 1983, *Wholeness and the Implicate Order*, London: ARK.
- Chang, Ted, 2002, “Story of Your Life,” *Stories of Your Life and Others*, New York: Tor Books. (公手成幸訳 2003『あなたの人生の物語』浅倉久志他訳『あなたの人生の物語』早川書房)
- Crowley, John, [1985] 2004, “Snow,” *Noveltes and Souvenirs: Collected Short Fiction*, New York: Harper Perennial. (畔柳和代訳 2014『雪』浅倉久志他訳『古代の遺物』国書刊行会)
- Dalany, Samuel R., [1966] 2001, “Empire Star,” *Babel-17/ Empire Star*, New York: Vintage Books. (酒井昭伸訳 2014『エンパイア・スター』浅倉久志他訳『ドリフトグラス』国書刊行会)
- , [1968] 2003a, “High Weir,” *Aye, and Gomorrah and Other Stories*, New York: Vintage Books. (浅倉久志訳 2014『ホログラム』浅倉久志他訳『ドリフトグラス』国書刊行会)
- , [1968] 2003b, “Time Considered as a Helix of Semi-Precious Stones,” *Aye, and Gomorrah and Other Stories*, New York: Vintage Books. (伊藤典夫訳 2014『時は準宝石の螺旋のように』浅倉久志他訳『ドリフトグラス』国書刊行会)

- Edge, D. O., 1973, "Technological Metaphor," D. O. Edge and J. N. Wolfe, *Meaning and Control: Essays in Social Aspects of Science and Technology*, London: Tavistock Publications.
- 伊藤典夫, 2014, 「時は準宝石の螺旋のように」の「こじ」サニエール・R・ディレイニー、浅倉久志他訳『ドリフトグラス』国書刊行会。
- Johnson, Brian David, 2011, *Science Fiction Prototyping: Designing the Future with Science Fiction*, San Rafael: Morgan & Claypool Publishers. (細谷功監修、島本範之訳、2013『インテルの製品開発を支えるSFプロトタイピング』垂紀書房。)
- 木村敏, 1982『時間と自己』中央公論新社。
- Lupo, Robyn, 2011, "Author Spotlight: John Crowley", *Lightspeed Magazine* 18.
- 真木悠介, [1981] 1997『時間の比較社会学』岩波書店。
- 岡和田晃, 2024『「未来学」批判としての「内宇宙」——山野浩一による「日本沈没」批判からフェミニズム・ディストピアまで』荒巻義雄、巽孝之編『SF評論入門』小島遊書房、189-214。
- Reginald, Robert, 1974, *Contemporary Science Fiction Authors* (2nd ed), Wildside Press LLC.
- 齋藤帆奈・樋口恭介・宮本道人, 2021『「未来学」ふたたび——実践から問う小松左京のアクチュアリティ』、『現代思想』二〇二一年八月号。
- 作田啓一・富永茂樹編, 1984『自尊と懷疑——文芸社会学をめざして』筑摩書房。
- Shaw, Bob, 1966, "The Light of Other Days," *Analog* August 1966: 121-128. (浅倉久志訳, 2010『去りにし日々の光』大森望編『ここがウィネットカなら、きみはジュディ 時間SF傑作選』早川書房。)
- , 1972, *Other Days, Other Eyes*, New York: Ace Books. (蒼馬一彰訳, 1981『去りにし日々、今ひとたびの幻』サンリオ。
- Shepard, W. Andrew, 2019, "All Is Always Now: Slavery, Retrocausality, and Recidivistic Progress in Samuel R. Delany's *Empire Star* (1966)," *CR: The New Centennial Review* 19 (2): 1-20
- 柴崎友香, 2024『あらゆることは今起る』医学書院。
- 菅原祥, 2021『「社会学的テクスト」としてのSF文学の可能性——「時間の社会学」の観点から読む『所有せざる人々』』京都産業大学論集「社会科学系列」三十八号: 75-96。
- Suvin, Darko, 1979, *Metamorphoses of Science Fiction*, New Heaven & London, Yale University Press. (大橋洋一訳, 1991『SFの変容: ある文学ジャンルの詩学と歴史』国文社。)
- Urry, John, 2016, *What is the Future? Cambridge*: Polity. (吉原直樹・高橋雅也・大塚彩美訳, 2019『「未来像」の未来——未来の予測と創造の社会学』作品社。)
- 横道誠, 2021『みんな水の中——「発達障害」自助グループの文学研究者はどんな世界に棲んでいるか』医学書院。

付記

本研究は、JSPS科研費 JP20H01587 の助成を受けたものです。