『人文学報』第105号（2014年６月）
（京都大学人文科学研究所）

ユートピア旅行記における固有名と視点人物

―― 文学ジャンルの物語戦略的考察 ――

北　村　直　子*

本稿は，さまざまな物語ジャンルのなかでも，報告というコミュニケーション様式に特化した物語の一ジャンルを分析的に特徴づけることにより，報告という言語行為がもつ小説史上の意味を考察する。物語言語における視点操作や物語行為の本質を解明するためには，物語作品の意味内容以上に，物語の暗黙の前提を研究することが有効と考えるからである[1)]。

いかなる物語も，多かれ少なかれ「出来事の報告」という側面を持っているが，本稿では，ユートピア文学というジャンルを取り上げる。この分野に属する作品は，トマス・モア以降，フランス革命までの２世紀半あまりのあいだにさかんに書かれた。未知の国の滞在記という形式を厳密に守り，後述するように心理描写などのそれ以外の要素を切り詰めているので，小説の数あるジャンルのなかでももっとも純粋な形で，報告というコミュニケーション様式に徹しているといえよう。

またユートピア文学は，ロマン主義的な独創性崇拝が近代芸術の性格を決定づけるより前の時代に属するため，非常に安定した決まった様式を持ち，長い期間にわたってその様式を守った[2)]。この安定性も本稿で取りあげる理由となる。

ユートピア文学の様式とは具体的には，

(1) 架空国家と現実のヨーロッパとの距離や落差を報告する，空想旅行記という物語のパターン

(2) 理想国家を記述することによる，作者の政治思想の表明

というふたつの要素から成り立っている。社会学者ジャン・セルヴィエは『ユートピアの歴史』のなかで，ユートピア文学に共通する９つの特徴を列挙した。以下の表は，それを筆者の考えでふたつに分けたものである。

* きたむら　なおこ　同志社大学グローバル地域文化学部嘱託講師

表1　ジャン・セルヴィエが挙げたユートピア文学の9つの特徴[3)]

空想旅行記という物語形式 （ヨーロッパと架空国家との距離）	政治思想の表現 （架空国家の記述）
1. 航海か夢である，ユートピアへの接近。 2. ユートピアの地理，その特別の状況。すなわちその孤立，時間のなかでのその不正確な位置，〔…〕。	3. 城壁や同心円状の自然の障壁の背後における孤立。 4. 純血への復帰の欲望＝噴水・坑道・穿たれた回廊の不在。 5. 伝統的都市計画の復帰。 6. 衣裳に見られる過去への復帰の意志。 7. 肉体的な生誕の否定。母の，配偶者としての役割からの浄化。 8. 父親像の疎外＝供給者としての母性的都市。 9. 宗教的寛容，鎮静的無関心。

9つの特徴のうち，最初の2点が空想旅行記の側面，残る7点が理想国家の表現の側面である。このようにユートピア文学は，空想旅行記という形式と，理想国家の記述による作者の政治思想の表明という内容面の，ふたつの特徴群から形成されている。

ユートピア文学の力点は，現実の国家と架空の国家との落差やコントラストを強調することに置かれていた。本稿ではこの観点から，ユートピア文学がどのような架空国家を提示したか（前掲（2））ではなく，架空国家と現実のヨーロッパとの距離や落差をどのように表現（報告）したか（前掲（1））に注目する。ユートピア文学を思想の表現としてではなく，空想旅行記という物語の一様式として見ることにするわけである。

ユートピア文学において，架空世界と既知の空間との落差は，ふたつの要素によって強調されている。

(a) 空間的距離：ヨーロッパからの遠さ。実在の固有名（地名・緯度経度）を使って表現される。

(b) 意味論的落差：身体的・文化的・政治的な違い。空間的距離によって説得力を保証され，語りの視点の設定を工夫することによって強調される。

本稿ではこの二点を理論的に位置づけることで，空想旅行記にどのような暗黙の前提があるのか，目に見える形でとらえることをめざす。

1. 寓意的伝統 ―― 発展途上の虚構物語

本稿では，広義の「虚構」を，近代にかぎられた制度としてではなく，人間の思考・表現に普遍的なモードのひとつとしてとらえたい。しかし同時に，そのモードが文化的制度として開花するかどうかは，その時代の文化の特性による，という立場を取る。

ユートピア文学の濫觴であるモアの『ユートピア』(1516) よりも，時代のうえでははるかに先行する古代ローマの『サテュリコン』や平安朝の『源氏物語』のほうが近代小説に近い構造・形式を備えている。このこと自体，虚構物語の様式やそれに対する読者の期待が単線的な

変化・発展の図式では説明しきれないことを示している。

フィクション（虚構）は架空の世界を指示する言説であり，ノンフィクションは現実の世界を指示する言説である。しかしこの図式においては，語の字義的指示対象だけが考慮されている。現実から自律したものとして読まれることを前提に，いわば純粋に虚構世界を提示するのは，大きく言って近代ヨーロッパの現象である。

いっぽう近代以前から，架空の話を現実の転義的（非・字義的）表象と見なす伝統が存在した。語や語の連なりを字義どおりの指示対象に結びつけるのではなく，より普遍的な概念や，なにかべつの状況を指し示すものとして書き，あるいは読む，という伝統である。近代的な虚実観には回収されないこのような形での「虚構」の意味形成を，以下に3例あげよう。

まず，これは非ヨーロッパ文明にも共通して認められるものとして，寓話（fable）がある。寓話の登場人物は人間や擬人化された存在（動植物，物体，自然現象）だが，それは字義どおりのものとしてではなく，だれもがその登場人物の立場になりうるものとして読まれる。筋の最後には普遍的な解釈（寓意，しばしば教訓）が謎解きのように置かれ，話の真意を明らかにする。聖書中の喩え話（parabole）も類似の構造を持っている。

続いて，これは書法ではなく，純粋に読解に属するものだが，初期キリスト教における旧約の予型論（typologie）的解釈がある。予型論は個別の記述を，寓話と違って普遍ではなくべつの個別の対象に結びつけるものだ。具体的には，旧約聖書をユダヤ民族の歴史を書いたものと読むのではなく，イエス降臨を予示した比喩形象（figure）として読むということである。

予型論的な発想はヨーロッパ文学の変遷においては重要な動因のひとつであり，それが各時代の文学作品に及ぼした影響については，エーリヒ・アウエルバッハの『ミメーシス ――ヨーロッパ文学における現実描写』において繰り返し強調されているところである[4)]。なお，旧約聖書の転義的解釈にはもうひとつ，諷喩（allégorie，寓喩）的解釈がある。寓話同様に，旧約の記述を抽象的・普遍的真理に結びつけようとするものだ。

最後に，諷喩という修辞の機能をテクスト全体で体現する同名のジャンル，アレゴリー（allégorie）を挙げておこう。ギヨーム・ド・ロリスとジャン・ド・マンの『薔薇物語』（1270完結？）からバニヤンの『天路歴程』（1678）にいたるまで，文学作品としてのアレゴリーは寓話同様に，抽象的・普遍的な転義・解釈を仄めかすものとされている。登場人物も抽象概念の擬人化である。そのいっぽうで，ダンテの『神曲』（1308？）やウィリアム・ラングランド『農夫ピアズの幻想』（1386？），エドマンド・スペンサーの『妖精の女王』（16世紀末）のなかの記述のように，具体的な政治・社会状況を予型論同様に間接的に仄めかすものも，アレゴリーの機能である。

普遍的な教訓にせよ，政治・宗教的なメッセージにせよ，架空の世界に託すことによって表現する傾向がアレゴリーには見られる。これらアレゴリー作品の架空世界は，現実のヨーロッ

パ世界と同じ空間にあるのではない。なんらかの抽象的な世界であったり，『薔薇物語』の幻覚世界であったり，『妖精の女王』のどことも知れぬ不可視の世界であったりする。いわば日常とは次元（存在様態）を異とする世界である。だからこそ転義的なシニフィエ（現実に存在する普遍的あるいは具体的な対象）に矛盾なく適用されうる。作中世界は現実世界とのあいだに，隠喩的な関係を持っている。

イソップ寓話の動物たちの世界や『薔薇物語』の異次元世界は，読者の現実世界の隠喩である。予型論的に読まれた旧約聖書は紀元後のキリスト教史を隠喩的に予表したものである。『神曲』地獄篇や『農夫ピアズの幻想』の異次元世界の記述は 14 世紀の北イタリアやイングランドの腐敗した社会の隠喩的な記述である。

これらの作品や読解において，作中世界の記述は現実世界の隠喩として機能している。作中世界の共示義が現実世界なのだ。こういった型の虚構性は，近代的な虚構作品に見られるような自律したものではなく，あくまで普遍的な問題あるいは他の個別状況を読者に想起させることに奉仕している[5)]。

モアの『ユートピア』もまた，作者の現実の思想を空想的な世界設定のなかで思考実験的に表現したものである。提示するのは現実と異なる空想世界でありながら，メッセージの重点は作者の政治思想という，それ自体は「現実世界」に対して適用可能な（非・虚構的な）思考にある。虚構が「対・現実」的な思想の転義的表現であり，虚構の異世界が現実問題の指示に奉仕している。寓意的な読みを読者に要請するというこの点において，モアの『ユートピア』は寓話やアレゴリー同様，近代小説以前の虚構物語であると言えよう。

しかし寓話やアレゴリーの虚構世界が現実世界との間に隠喩的な関係を持っていたのに対し，『ユートピア』が提示する異世界では，さまざまなものが現実世界と違っている。現実世界において等閑視されているものが尊重され，逆に現実世界において尊重されているものが等閑視される。アレゴリーから『ユートピア』を分かつこの価値顛倒的な性質について，次章で検討したい。

2. 旅行記の物語価値性（報告価値性）

固定した読みの鍵を持つアレゴリーが護教的，あるいは体制擁護的であるのに対して，モアの『ユートピア』は価値の逆転を目論む。モアの『ユートピア』は，ラブレーの作品がそうであるというのと同じ意味で，エラスムスの『痴愚神礼讃』の流れを汲む人文主義的な作品である。作中のユートピアはその記述がいかに静謐であろうとも，ルキアノスにまで遡りうるフォークロア的な「さかさまの世界」の血を引いている。

モアの『ユートピア』に見られるフォークロア的な要素は，作中世界の価値顛倒に留まらな

い。「虚構」という語でわれわれが想像する制度化された近代小説というよりは，むしろルキアノスの『本当の話』（2 世紀）の流れを汲む「法螺話」に近いものとして発話されていた点もまた，モアの作品のフォークロア的な側面である。『ユートピア』の「法螺話」性は以下の 3 点に見られる。

まず Utopia は，ギリシア語の否定辞 οὐ と場所（トポス）（τόπος）とを組み合わせた造語で，存在しない場所を意味し「無何有郷」と訳される。テクスト自体はその国の存在を主張するが，当の国の命名や作品の題はその存在を否定しているのだ。「ない」ものの「ありかた」について語るという事態が作品の題になっている。この自己言及的なナンセンスは，フィクションの法螺話性，つまり「存在しないと承知している対象を敢えて存在することにする」という原理を，素朴に表現している。

つぎに，その国を見て来た航海者ラファエル・ヒュトロダエウス（Hythlodaeus）の名は ὑθλος（法螺）＋δάιος（熟達の），つまり「馬鹿話の大家」ほどの意である。つまりユートピア報告自体が法螺話である可能性は作中で最初から示唆されている。法螺の名人が，存在しない土地の存在をパラドクシカルに主張しているわけである。

最後に，これがもっとも大きな特徴なのだが，ヒュトロダエウスの話を作中世界で友人とともに聞いている語り手の「私」は，ヒュトロダエウスに何度も「モアさん」と呼ばれでいる。また「私」=「モアさん」にヒュトロダエウスを紹介した友人は「ピーター・ヒレス」と名指されている。ピーター・ヒレスとは実在のアントウェルペンの法学者（1486–1533）の名前であり，実在のヒレスは実際に作者モアの友人で，モアに彼を紹介したのはエラスムスだった。

周知のとおり，法螺話（tall tale）という民間伝承の分野では，近代的な虚構物語と異なり，「語り手のペルソナが実際の話者の対応物と見なされる」[6]。『ユートピア』は「作者コナン・ドイル≠語り手ワトスン医師」といったような近代的な虚構作品としての語りの約束ごとにいまだ沿っていないのだ。

そもそも物語を語る目的には，どういうものがあるだろうか。ある種の物語は，教訓を語ることを目標とする。たとえばイソップ寓話は教訓を眼目とするテクストに属する。ユートピア文学も，理想国家を提示したり現状の社会を諷刺したりするので，思想の表現として読まれ，研究されてきた。しかしそれは内容に着目したときの話である。空想旅行記という形式を取る以上は，ストレートな政治パンフレットと違う興味があったはずだ。

物語を語る理由は，「物語価値性」ないし「報告価値性」（dicibilité, tellability, reportability）と呼ばれる概念で考えることができる。「状況・できごとを報告しうるもの，語られる価値あるものにする性質」[7] のことである。一般に，規範に従ったありきたりなものよりは，異常な（まれな）もののほうが，高い物語価値を持つという傾向がある[8]。異常な（まれな）ものとは，規範（公準）から逸脱したもののことである。法螺話というフォークロアは，この物語価値を

重視している。

ユートピア物語の最大の狙いが現実社会に対する批判（教訓）であったとしても，読者をその教訓へと牽引していくのは，法螺話的な「新奇さ」「特異さ」「非常識さ」といった要因だったはずである。

ソ連の記号学者ユーリー・M・ロトマンが述べたとおり，事件とは規範からの逸脱であり，「所与の出来事が起こりうる確率が小さければ小さいほど（すなわち，それについての通報がより大きい情報を持てば持つほど），この出来事は題材性（シュジェートノスチ）の目盛りのより高いところに位置づけられる」。そして「この見地から，色々な時代の新聞の「事件」を見ることはなかなか参考になるだろう。規範からの有意的な逸脱である（すなわち「事件」である。なぜならば，規範の遂行は「事件」ではないから）事故というのは，規範の概念に依存している」[9] のだ。

アレゴリーのように既存の正統的価値を擁護するためならば，思考実験としての架空世界において，規定の概念の集合（アレゴリーにおいて擬人化される諸美徳）を称揚し，あるいはその回復を訴えればよかった。そこで問題となっていたのは，規範という抽象的・普遍的カテゴリーの強化であった。

しかし価値顛倒とはこの，普遍的とされたカテゴリーを見直して相対化することである。ここでは，抽象的概念に回収されない個別事例，善悪の既存の切り分けを無効にするような個別事例が必要となる。それが，新奇さ，突飛さ，蓋然性の低いできごとだということになる。

固定した規範・閉じた世界に新奇・特異な規範体系をつきつけることが，代替システムの提示による現実社会への批判として機能しうるというわけだ[10]。この機能をシクロフスキーの言う異化＝非日常化（остранение）の一例と見なすことができよう。異化とは慣れによる自動化に対抗する表現の作用である[11]。

このように考えると，ユートピア文学は，単に伝統的なアレゴリー文学のように教訓を語ることを目標とするだけでなく，法螺話というフォークロアにおけるように，規範から逸脱した変わった話であるということをもまた目標としていたと考えられる。アレゴリー文学の寓意性は，既存の価値観を称揚するのに適し，新たな価値観を提示するのには向いていなかった。いっぽう法螺話というフォークロアはさかさまの世界を提示するが，その世界はそれ自体として受け取られ，日常・現実を照射することはない。モアの『ユートピア』はその両者の特質を兼備し，さかさまの世界を提示することによって現実の問題点を照らしだす。

モアの『ユートピア』から，17 世紀のシラノ・ド・ベルジュラックらを経て，啓蒙の世紀の諸作にいたるユートピア物語の多くは，架空国の習俗や社会体制を記述することにより，現実のこの世界の体制が唯一絶対なものではない，と示唆した。その眼目は物語の筋にというよりはむしろ，現実の社会体制に対する風刺，批判（＝教訓・寓意）にあった。

とはいうものの，そのようなメッセージを読者に伝達するために，架空旅行記はまず，「変

わった話」としての衝撃を利用している。架空旅行記は，現実世界との相違点を強調することに特化し，その新奇・特異な情報を伝えることを眼目とするため，しばしば筋や人物造形，心理描写は二の次となる。通常の紀行文においても，異国の風物や風習を描写・記述するために時間の流れが止まり，読者は語り手とともに足を止めなければならない。まして架空旅行記となれば，異国の風物をひとつひとつ作り上げていかなければならないので，当然のことながら筋は停滞するわけである。

では，空想旅行記はどのようにして規範から逸脱した変わった話たらんとしているのだろうか。それを考えるにあたっては，ユートピア文学が書かれたのが，近代小説 —— 原則として，自律した虚構作品として読まれることを前提に書かれる物語 —— の萌芽期にあたり，それが大航海時代から重商主義の時代，つまりヨーロッパ人の世界像が拡大していく過程にもあたっていることを，想起する必要がある。この点から見て，ユートピア文学の形式 —— 旅行記という形式 —— が注目される。

3. 空想旅行記という形式

ユートピア文学は，近代的な虚実観に即して見ればフィクションではあるが，「変わった話」という意味では，ノンフィクションとして発表されたヘロドトスの『歴史』（紀元前 445？）やプリニウスの『博物誌』（紀元 79？），マルコ・ポーロの『東方見聞録』（1298）やジョン・マンデヴィルの『東方旅行記』（14 世紀。作者の実在が疑われている）と，内容の面で共通する点が多い。これらの先行例はいずれも，はっきりと虚構として書かれたわけではないが，例えば南方にさかさま人間が住んでいる，ジパングは黄金の国であるといった，常識をはずれた異様な世界を提示している。

ユートピア物語がさかんに書かれた時代にやや先立って，ヨーロッパから見て新奇・特異で反常識的な，南北アメリカ，アフリカ，東洋の風習が，見聞録として報告されていた。メキシコで司祭をしていたバルトロメ・デ・ラス・カサスが最初の覚書（*Memorial de Remedios para las Indias*）を書いたのは『ユートピア』の発表と同年の 1516 年のことだ。

現実の探検記・見聞録と架空国旅行記の受容は同じ心性によって支えられたであろう[12)]。寓話・アレゴリーといった先行分野や法螺話というフォークロアだけが『ユートピア』を生み出したのではない。『ユートピア』の価値顛倒的な性格は，寓話のように架空の状況設定を用意しながら，「探検記」という新しい形式に触発された形で新奇さを提示した点にあると考えられる[13)]。

カナダの比較文学者ダルコ・スーヴィンによれば，オリノコ河口にエデンの園を見るコロンブスの手紙と，ラピュタ以下の諸国（「日本」も含まれる）を巡歴するスウィフトの『ガリ

ヴァー旅行記』とが「ジャンル上類縁関係にあることに変わりはない。虚構をまるで経験的事実であるかのようにあつかうこのやりかたは，プトレマイオス流の閉じた世界のような型の固定した規範体系を，新しい規範群を含意する視座に直面するように仕向ける」[14]。このように架空旅行記の隆盛は，それに先立って遠方の地誌・民俗誌がヨーロッパの規範（既存の世界像）から逸脱していたことから，しばしば説明される。

では規範とはどういうものだっただろうか。これを理解するには，先述の物語価値性の議論におけるロトマンの「境界」概念が有効である。

ロトマンによれば，人間は世界を「内部」対「外部」というふたつの領域に分割して世界観を構築する。内部は組織的で秩序立てられている（自分の部族，文化，インテリ，コスモス，キリスト教など）。外部にはそういう秩序が欠けている（よその部族，野蛮，民衆，カオス，異教など）。

この二項の境界線のいっぽうに留まることは規範の遂行であり，事件性を持たない。これに対して，越境は規範からの逸脱つまり事件であり，蓋然性が低く，物語価値性が高い。たとえばキリスト教を内部とすれば，外部から内部への越境（回心），内部から外部への越境（棄教）は，いずれも規範からの逸脱である。

ロトマンの考え方をユートピア文学に適用すると，興味深い帰結を得る。架空国家それ自体は，ヨーロッパの住民に知られぬまま存在しているかぎりにおいては，事件性を持たないということになるのだ。そこを訪れたヨーロッパの報告者の視点でそれが見られて，既知の文化との落差が意識されるときに，はじめて架空国家がスキャンダラスなものとなるのである。ロトマンが言うように「〔…〕どの文化モデルの構造においても境界を通過することの不可能性が存在するという理由により，題材（シュジェート）（＝プロット）のもっとも典型的な構成法は空間の境界の越境である」[15]。

大航海時代以降に探検家が記してきたノンフィクションとしての旅行記は，規範から逸脱した珍しい話であることにその物語価値性を負っていた。同様にユートピア文学も，日常的な居住地という内部からその外部へと越境した人物の見聞記を物語り，新奇なもの，規範から逸脱したものに対する興味に支えられた言説形態だった。大航海時代から啓蒙の時代にかけて，新大陸やアフリカや極東は，ヨーロッパの規範から逸脱したものが存在する場所であり，だからこそヨーロッパの興味を惹いていたのである。

先述のとおり『ユートピア』以降の架空旅行記において，作中の空想世界と現実世界との隠喩的関係 ―― アレゴリーにおいては作品の要ですらあった特徴 ―― が消失しているが，それに代えて作中世界と現実世界とがいかなる関係を結ぶようになったのか，という問いに対する手がかりとなるのが，この探検記という形式なのだ。

第１章で表１の１番に挙げたとおりセルヴィエは，現実のヨーロッパからユートピアに行く方法に，夢によるものと航海によるものとがあるとしている。古来，文学が架空の世界を設定

するには，つぎのような方法があった。

（1）登場人物の想像力（夢や幻覚，妄想など）……『薔薇物語』などの異世界。

（2）死後の世界……天国，地獄，来世。

（3）時間的に遠いところ……超古代（エデンの園，黄金時代伝説），未来（未来小説）。

（4）空間的に遠いところ……知られざる秘境や小国。

理想国家の思想にのみ着目していたなら，これらの違いは一見些細なものだろう。しかし物語テクストの戦略としては，そこに大きな違いがある。17–18 世紀の空想旅行記に登場する架空の場所は，まず第一の条件として，以下の特徴を備えている。

（A）遠い過去でも夢の世界でもなく，ほかでもない現実の地理上に現存している（上記（4））。

空想旅行記では，作中世界が常識的な「内」つまりヨーロッパと，脱常識的で新奇な「外」に分割される。17–18 世紀の空想旅行記においては，架空の土地は夢ではなく，また過ぎ去った古代やいまだ来たらぬ将来にあるのでもなく，いままさに空間的な「外」にあって，地理上に大まかに位置づけられ，ヨーロッパから物理的な方法で到達できるのだ。

作中世界についてこの条件が成立するためには，現実のヨーロッパの世界像にとって，満たすべき条件があった。

（a）世界像が大航海時代の到来によって急速に拡大し，古典古代や中世よりずっと大きくなったこと

である。

この時代にユートピア物語に記述された架空の国は，ほとんどの場合，海を隔てた「遠方」にあることになっている。17 世紀バロック小説の時空間は「海によって，はるかな距離によってみずからの国とへだてられた〈異国の世界〉」として規定されているが[16]，ルネサンス期から大航海時代にかけてノンフィクションとして書かれた遠方の民族誌が西欧文明を相対化し，その衝撃が想像力の触媒となって，フィクションとしての「別様でありうる世界」を準備したのだろう[17]。実際，こういった点からもわれわれは，架空国物語において報告されるその国々が，地上の実在の特定の一地点から（偶然によるものにせよ）到達可能であると主張されている点に注意を向けなければならない。

したがって，ユートピア旅行記で記述されるのは，既存の世界と同一空間内に併存している架空国，つまりあくまで旅や航海といった空間移動によって到達できる架空国である。なぜなら，『薔薇物語』などのアレゴリーやヨハネス・ケプラーの『ソムニウム』（1611？）のように，主人公が架空世界を夢見るという形で異世界に到達するなら（本節冒頭の（1）），それは登場人物の脳内の現象であり，他の登場人物には ―― まして読者には ―― その世界に到達することが物理的に不可能だからだ[18]。

作品の舞台となる場所がいくら実在しない想像上の土地であろうとも，それを含む作中世界

は，作中人物の夢や幻覚や妄想といった第三者に触れることができない様態で存在するのではなく，読者の現実世界の地理空間に（あくまで虚構的にではあるが）包含されている。

アレゴリー文学に見られる作中世界と現実世界との隠喩的・垂直的関係は，ピュタゴラス的なミクロコスモス＝マクロコスモスの照応という概念や，新プラトン主義やスコラ哲学における「存在の階梯」という概念に添った宇宙観であった。これに対し，アレゴリー文学に存在した作中世界と現実世界との隠喩的関係が，ユートピア文学において消失したことは，フーコーの『言葉と物』に倣って考えるなら，16 世紀がアナロジー（類似）の時代の終わりであることのあらわれだろう。架空世界と現実世界とがいかに遠くとも空間的に到達できるユートピア文学は，大航海時代に始まり，デカルト＝ニュートン的な均質空間による世界像の成立時期に大いに発展したのである。

このようにユートピア文学では，架空の土地は，アレゴリーにおけるような主人公の夢想のなかではなく，地図上の地名の明記によって読者の現実世界と擬似隣接関係に置かれる。つまり読者はその架空の土地を，世界のどこかにあるかのように読む。この点で架空旅行記の世界は『薔薇物語』のような現実との垂直的・隠喩的な関係 —— 架空世界が現実世界に対してある種の超越性を持つ —— ではもはやなく，それに代わって水平的・換喩的な関係を作り上げることによって，のちのリアリズム小説の側に一歩踏み出している。

架空世界と現実世界とのいわば「地続き感」（海続きではあるが）は，ユートピア文学をアレゴリー文学から分かつ特徴であると同時に，狭義のリアリズムに属さない小説であるユートピア文学が，19 世紀的な意味でのリアリズム小説と共有する，非常に大きな特徴でもある。

『ユートピア』の架空国家が五大洋のどこかに存在するかのように読むことは，たとえばバルザックの記述するパリのある通りを，読者がパリのどこかにあるかのように読むのと，同一の機構である。作中世界が現実世界の一部を占めるというこの現象は，リアリズム小説の最低条件なのだ。

作中に物語られた世界が，「われわれの世界というより大きな世界」（クリストファー・ナッシュ）[19] に包含されている —— 作中世界と現実世界とが部分と全体という換喩的な関係にある —— というこの感覚を読者が受け入れることを，筆者はべつの論文で「換喩契約」と名づけ，それがリアリズム小説の本質を形成する要素のひとつであることを指摘した[20]。では，既知の地域と架空国とのこういった地続き感，同一空間内での併存は，架空旅行記のなかではどのように記述されるのだろうか。

モアの『ユートピア』に登場する同名の国は，「存在しない場所」を意味するその名に反して作中で，われわれ読者の現実世界のどこかにあるものとされている。その見聞を報告する人物は，ポルトガル人の航海者ヒュトロダエウスということになっている。この人物はかつてアメリゴ・ヴェスプッチの仲間になり」，ヴェスプッチと別れたのちは，「多くの国々を訪ね，奇

跡的な偶然のおかげでセイロンへたどりつき，そこからカリカットに出て〔…〕折よくポルトガルの船団に出会い，最後ははからずもふたたび祖国（パトリア）に帰ってくることとなった」[21]。無何有郷といえども，地理上のどこかに有ると読者に感じさせるためには，報告者が書斎に籠もりきりの学者ではなく，世界を股にかける船乗りとして設定される必要があった。

大航海時代には，人文主義の文脈で『ユートピア』の流れをくむ作品がいくつか書かれているが，神学の領域におけるトマーゾ・カンパネッラの『太陽の都』（1602）にせよ，政治学の領域におけるフランシス・ベーコンの『ニュー・アトランティス』（1627）にせよ，「既知の地域と架空国との，地球上での併存」という条件において，『ユートピア』より一歩も二歩も前進している。架空国のおおよその位置が，実在の地名を指針として規定されているのである。

『太陽の都』中の同名の都市は，赤道直下のタプロバーナ島[22]にあるとされている。また『ニュー・アトランティス』に登場する島国ベンサレムは，ペルーから中国・日本方面に向かう太平洋上に存在すると明記されている[23]。太陽の都もベンサレムも，モアのユートピアに比べればはるかに位置を特定しやすい。この特徴が，この2作品に『ユートピア』以上の物語らしさ，物語としての滑らかさを賦与している。これはいったいどういうことだろうか。この問いに答えるには，物語にとって架空の国とはなにか，ということを考えなければならない。

その後17世紀半ばから18世紀末まで，架空紀行は一ジャンルとして盛んであったが，フィクションという近代的制度全体が整備が進んでいく時期でもあったため，架空紀行という分野自体が近代的な小説へと接近していき，もともと持っていたこの曖昧な性格は徐々に薄まっていきつつ，わずかに残存し続けていく。

さて架空国物語は，ジャンルとして栄えていた17–18世紀において，ほとんどすべてが現実の西欧の政体・文明を批判・相対化するような教訓・寓意によって物語価値性を与えられていた（本稿第1章）し，また同時に架空国の非常識な政治・風俗・自然（規範からの逸脱）によっても物語価値性を与えられていた（第2章）。第2章ではユートピア文学を法螺話同様に，新奇なもの，規範から逸脱したものに対する興味に支えられた言説形態と規定し，本章ではその形式を，同時代に書かれていた探検記に負うものとした。

しかし，現実世界の蓋然性の規範から逸脱しさえすれば，物語の存在理由が強く保証されるとはかぎらない。なるほどユートピア文学は，その物語の牽引力を「新奇さ」という価値に頼ってはいよう。しかし作中のできごとが規範から無制限に逸脱してしまったら，逸脱自体がインフレーションを起こし，やがてただのでたらめに陥ってしまうだろう。

いくら伝えるべきメッセージがあったとしても，またいくらフィクションであることが明らかであったとしても，あまりに「真実らしさ」を軽視した物語は，物語ることを正当化されないだろう。この事態を，物語は本来的に避けようとするはずである。

「真実らしさ」の要請は近代リアリズム小説特有の性質なのではない。物語一般の本来的な性格の一部なのである。なにが「真実らしい」と見なされるかは，その物語が属するとされるジャンルによって異なる（逆に言えばジャンルという制度を相対化しようとする20世紀以降の実験的小説は，真実らしさ自体を危機にさらすという意味で反物語的であるが，これについては最終章で触れる）。

法螺話にすら法螺話の「真実らしさ」の要請がある。リアリズム的でない分野，たとえば古典劇や童話やファンタジー小説や探偵小説でさえ，それぞれのジャンルの慣習の範囲内で，真実らしさを損なわないように配慮されている[24]。

では物語として見たとき，ユートピア文学はどういう手続で自らの「真実らしさ」を保障しようとしたのだろうか。ここで着目したいのは，ひとつは当時の世界観において非ヨーロッパ圏という場所の固有名が持っていた意味であり（本稿第4章），もうひとつが語りの視点の工夫である（第5章）。

存在しない国を舞台とするということは，それだけで物語世界の「真実らしさ」を減殺する。ここでふたたび注目すべきことは，ユートピアがつねに「遠い」ところにあったということである。よく知っている近い場所（西ヨーロッパ）に架空の土地を置くと，読者のその地域に関する既存の知識に矛盾してしまう。

ということは，本章ですでに挙げた条件（A）に続いて，ユートピア文学の架空国家には第二の条件が必要となってくる。それは架空の土地が，

(B) 既知の地図には記されていない。

ということだ。空想旅行記に登場する架空の土地は西洋にとって未知のものである。主人公はしばしば探検家や商人や船乗りで，特定の実在の場所を目指して移動しているときに，多くは悪天候による遭難，その他の予測できない事態によってのみ，偶然やむなく架空の土地に到達する。

作中世界についてこの条件が成立するためには，現実のヨーロッパの，

(b) 世界像の拡大が急速だったため，調査が追いつかず，架空の土地を挿入できる空白部分がまだ大量に残されていること

が必要条件となる。

表2　17-18世紀の空想旅行記における架空世界の成立条件

空想旅行記に登場する架空の土地の条件	それを支えるコミュニケーションの暗黙の前提
(A) 現実の地理上に現存している（遠い過去，死後の世界，夢の世界，外宇宙などではない）。	(a) 世界像が大航海時代の到来によって急速に拡大し，古典古代や中世より大きくなった。
(B) 既知の地図には記されていない。	(b) 世界像の拡大が急速だったため，調査が追いつかず，架空の土地を挿入できる空白部分がまだ大量に残されている。

現在でもその傾向はあるが，地図すら不備だった時代においてはなおのこと，人々が住んでいる場所（目下の文脈では西欧世界）からの距離の遠さは，そのままその地理に関する知識の曖昧さを意味していた。架空国物語がフィクションとして読まれていたとしても，当該の架空国が洋上やアフリカ・新大陸の内部，あるいは極地であったならば，それがたとえばフランスの隣国であるとするよりはまだ「さもあらん」と想像可能なものとなったのではないか。

よくは知られていない地域（太平洋上，新大陸など）にユートピアを置けば，現実にそこになにがあるかを読者が正確に知っていると自認していたわけではない以上，読者の知識と矛盾をきたさない。真実らしさを守ろうという意図は，こういった程度に粗く機能していた。

つまり，未知の国が信じがたい性格を持つとしても，それがヨーロッパの真ん中ではなくどこか遠くの，探検隊しか行かないような秘境（当時の西欧から見てなにがあってもおかしくない地域）にあるならば，当時は，「真実らしさ」を，わずかであれ残すことができた ――「嘘くささ」「でたらめな感じ」を軽減できた―― と考えられる。

大航海時代は 17 世紀中葉をもって終焉すると見なされている。とはいうものの，18 世紀まではまだ地図上の空白地帯は残っていた[25]。したがって，19 世紀的なリアリズム小説が定着する直前まで，想像力によって架空の地を挿入しうる余地もまた，地球上に残存していたといえる。

空間の遠さが世界の違いを保証する空想旅行記という形式はこの意味で，「違い」が「遠さ」としてストレートに認識される，素朴で純粋な分野であった。ユートピア文学は，物語の「報告」としての本質をかなり原始的な形であらわしているといえるだろう。

4. 架空地理を保証する実在の土地

先述のとおり，物語の主要な舞台が，パリやロンドンといった西欧世界の既知の都市ではなく，さらにバグダッドなどの名の知れた異国の土地でもなく，実在しない土地である場合，真実らしさはかなりの程度減じる。しかし架空の国が占めるべき土地を新たに挿入したとしても，それが当時の読者の知識が曖昧な遠方，まだ知らない部分を残した地上のどこか（海の彼方にある陸地のどこか）にあるならば，作中に物語られた世界が，「われわれの世界というより大きな世界」に包含されているという感覚を大きく傷つけない。

むしろ，地球上に実在する特定の地点（喜望峰にせよセントヘレナにせよヴェルデ岬にせよ，これは必ず実在する地点でなければならない）において遭難した結果として未知の国にたどりついた，というように，実在の世界からなんらかの方法で到達しうることを強調すること（つまり，前章で言及した，現実世界と架空国家との地理上の「地続き感」自体を破棄しないこと）が，架空国になけなしの「真実らしさ」を与える最後の手段なのだ。

そういった事情からか，大航海時代終焉後の空想旅行記は，実在する土地から出発した主人公が，実在の地点で遭難したり道に迷ったりして，架空の土地に到達する，という形を取る。地理上のある地点までは実在の地名が正確に使用され，その実在のある地点（通常は海図上のもの）において主人公が遭難した結果，架空の国に到達した，という手順が繰り返されることとなった。地名と並んで，緯度・経度が使用されることも多かった。これはすべて，現実世界と架空国家との地理上の「地続き感」を完全には破棄しないでおくための方便である。

主人公が最後に自分の居場所を確認するその場所と，たどり着いた架空国家とのあいだには，嵐や難船といった空白の時間があり，これが空白の空間を構成することによって架空国家の場所をやや曖昧にするケースが多い。もちろん逆に，ジョナサン・スウィフトの『ガリヴァー旅行記』のように地図ではっきりと架空国家の位置を示すケースもある。

主人公の道程では，まず代表的な方便として，ヨーロッパ人が世界に乗り出していく通り道であった五大洋が利用された。

(1) インド洋　『太陽の都』に倣って，東方航路があったインド洋に架空国を設定する例にはガブリエル・ド・フォワニー『南大陸ついに知られる』（1676）がある。第 3 章で，テクストの語り手サドゥールはマダガスカル沖で漂流し，南（アウステル）大陸に流れ着くのである[26]。

『ガリヴァー旅行記』（1726/1735）の小人（しょうじん）国リリパットもスマトラ沖にあると記述されている[27]。亡命したポーランド王スタニスワフ・レシチンスキ（レシチニスキ）が書いた『ヨーロッパ人とデュモカラ王国人との対話』（1752）の語り手は南緯 52.14 度地点から漂流してデュモカラ王国に漂着したが，これもインド洋上とされている[28]。

(2) 大西洋　新世界への径路であった大西洋も，しばしばユートピア旅行記の舞台となった。ドニ・ヴェラス『セヴァランブ物語 ―― 南大陸と通常呼ばれる第三大陸の一角に住む民族セヴァランブ人の物語』（1679 完結）の場合は，語り手シダン隊長とその一行は東インドを目指して航海中，ヴェルデ岬諸島通過後に暴風雨に遭い，漂流した浜で生活していたところ，セヴァランブ人に遭遇し，その案内で大河を遡って未知の国に到着する[29]。ラッセ侯爵『しあわせ王国記』（1727）の語り手は，喜望峰から吹き流されて，「南緯 40 度と 50 度の間に」ある「「しあわせ（フェリシ）」王国」[30] に到達する。

アベ・プレヴォ『クロムウェルの私生児クリーヴランド氏の彼自身によって書かれた物語，別名，イギリスの哲学者』第 3 巻（1732）中の「ブリッジの物語」でも，主人公の異母兄ブリッジはセントヘレナ島に近い未知の島へと案内され，そこで特異な共同体の存在を知る[31]。リュスタン・ド・サン＝ジョリ『女戦士』（1735）の語り手は，バミューダ諸島から 500 リュー以上離れたグローエンカーフ島に漂着する[32]。

ロバート・ポルトック『ピーター・ウィルキンズの生涯と冒険』（1751？）の語り手はアフリカ西岸から（おそらく）南大西洋に出て，未知の諸国の存在する陸地に着岸する[33]。ティ

ソ・ド・パト『ジャック・マッセの旅と冒険』（1710）第3章においては，語り手一行はセントヘレナ島から1000–1200リューの島に流れ着く[34]。

(3) 太平洋　西欧から見て地球の裏側に位置する太平洋もまた，『ニュー・アトランティス』以降，著述家たちに架空国構築の余地を提供してきた。フォントネル『哲人共和国，またはアジャオ人物語』（1682ごろ執筆，死後1768刊）の語り手ファン・ドゥールフェルトの一行は，第1章で「北緯48.12度，東経197度」の未知の海岸に漂着する。東経197度は現在の記法で東経179度ないし180度なので，一行がたどり着いた海岸は，実際の地図ではアリューシャン列島の南，カムチャツカ半島寄りの位置にあることになる[35]。

『ガリヴァー旅行記』の大人（たいじん）国ブロブディンナグはカリフォルニアにある半島であり[36]，言語学院があるバルニバービ，その上空を飛ぶ飛行島ラピュタ，不死人の棲むラグナグ，魔法使いの島グラブダブドリブは，いずれも日本の東方にある島々である[37]。馬の国フウイヌムはニューホランド（オーストラリア）の南にあるとされている[38]。

ガブリエル＝フランソワ・コワイエ『軽薄島の発見』（1748？）でアンソン提督が漂着する軽薄島は「南緯45.8度，テネリフェ子午線から数えて経度220.17度」（チリとニュージーランドの間）にある[39]。イグナツィ・クラシツキ『ミコワイ・ドシフィヤトチンスキの冒険』（1776）の語り手は喜望峰からバタヴィアに向かう途中で嵐に遭い，メキシコから遠くないニプ島に漂着する[40]。サドの『アリーヌとヴァルクール，あるいは哲学的物語』（1788？）のタモエも南太平洋にあるとされる[41]。

(4) 極地　南北両極地の海もまた探検の対象となった。ティソ・ド・パトの『ピエール・ド・メザンジュの生涯と冒険とグリーンランド旅行』（1720）のばあい，語り手一行はエルベ川から海に出て北極圏に入るが，「北緯78度」の地点で氷山に囲まれ，その近辺でリュフサル人の歓迎を受ける[42]。レティフ・ド・ラ・ブルトンヌ『飛行人間またはフランスのダイダロスによる南半球の発見 ―― きわめて哲学的な物語』（1781）は題名どおり，南半球の島々に架空の国々を置いており，たとえばメガパタゴニアは，記述から推測するに，フエゴ諸島と南極大陸の間にあると思われる[43]。

ミハイル・ミハイロヴィチ・シチェルバートフ『スウェーデンの貴族S氏によるオフィル国旅行記』（1784執筆？）のオフィル国[44]や，アドルフ・フォン・クニッゲ『ペーター・クラウス物語』（1785）中の「クリストフ・ハインリヒ・ブリックの手稿」でブリックが訪れる楽園[45]になると，南極に存在するという設定である。

(5) 内陸　18世紀に入ると，島国という設定にとどまらず，諸大陸の内陸部もくまなく想像力に利用された。17世紀最後の年に発表され，ユーラシア大陸内部に架空国を置いたクロード・ジルベール『カレジャヴァまたは合理人の島の物語』（1700）第1巻第2部では，フランス人の一行がリトアニアで遭難し，アヴァ人たちに助けられて未知の島へと案内される[46]。

ヨハン・カール・ヴェーツェル『ベルフェゴールあるいはこの世でいかにもありそうな話』(1776) の主人公たちの諸国遍歴は，のちのライマン・フランク・ボーム『オズの魔法使い』(1900) のドロシーのように，突然の竜巻によってトルコに飛ばされるところから始まる[47]。アフリカや新大陸の内陸部も，同様の視線に晒されている。

ティフェーニュ・ド・ラ・ロシュ『ジファンティー』(1760) の語り手はギニア北限の国境地帯の砂漠を歩き続けてジファンティーに到着する[48]。なおヴォルテールは『カンディードあるいは楽天主義説』(1759) 第 17–18 章で，南アメリカ大陸にあるとされた黄金郷（エル・ドラド）を諷刺的に取り上げた[49]。

ユートピア文学ではこのように，架空の土地が登場する直前に，遭難した地点が，既知の固有名，もしくはそれに代わる緯度・経度によって，明記されている。ときには架空の土地自体を実在の地理に嵌めこんだ地図が出てきたり，架空の土地自体の緯度・経度を明記したりすることさえある。実在の地名や緯度経度によって架空の土地の遠さを表現することが同時に，その土地の実在感をも同時に保証していたと言えよう。空想旅行記がその形式をノンフィクションの探検記から借用したことがよくわかる。

これはごく自然なことである。先述のとおり，空想旅行記がその形式をノンフィクションの探検記から借用したからだ。この現象は，物語読解の本来的傾向に基づいている。空想旅行記は新奇な，突拍子もないできごとを報告するが，既存の固有名をむしろふんだんに使うことによって，新奇なできごとがただのでまかせではないという擬似ニュース性を保証していたのだ。

こういった 17–18 世紀の架空紀行小説において，架空の国の風習は，言うまでもなく同時代の西欧世界の常識とは異なっている。少なくとも当時，架空国の物語が語られる価値は，なによりまず，「規範からの逸脱」に支えられていたわけである。

19 世紀に洗練された西欧小説を基準にして考えれば，ただ珍妙な風習というだけでは物語ることを正当化しないのは明らかだが，これはあくまで物語ることを正当化しうる「一要素」として考えなければならない。同じくリアリズム的な舞台設定のなかで（つまり「真実らしさ」を満たしている舞台設定のなかで），平凡なできごとを語る物語と非凡なできごとを語る物語があれば，後者の物語のほうが物語ることをより正当化されると考えるということだ[50]。

しかしそうなると，こんどは逆に考えることもできる。「新奇さ」を備えている物語があったとして，その物語が「真実らしさ」を満たしているかどうか，という問題である。

たとえば食人という行為は，「話が製作される場としての社会における蓋然性の公準や道徳の公準といった「実際の世界」内部において規定される公準から〔…〕離脱する」。すなわち「尋常ならざる事象，問題を孕んだ事象，あるいはけしからぬ事象」[51] に該当する。だから食人を報告する物語は，「新奇さ」を満たしている。しかし同じ食人でも，サドの『アリーヌとヴァルクール』におけるように架空の国でなされたこととして語られるよりも，大岡昇平の

『野火』（1952）におけるようにフィリピンという実在の地名を持つ場所でなされたこととして語られたほうが，物語価値はより大きいものとなろう[52]。

極端な言いかたをするならば，架空世界という設定はあらゆる非常識を書くことを可能とする。それだけに，できごとが「非常識であって当たり前」となることが多い。そのことによって，非常識であるはずのできごとの衝撃力を奪い，物語価値を下げることにもなりかねない。ただし，架空紀行のテクストは実在の地名に満ちており，厳密には「換喩契約」を（どうにか）守っている。これが，しばしば実在の地名を完全に欠いてただ「むかしむかし，あるところ」でしかないお伽噺の舞台や，卑俗な現実を超えた高次元の世界とされるアレゴリーの舞台と，西欧世界から出発して遭難であれ探検であれ行きつくことができる設定となっている架空国との違いである。

ヨーロッパと架空の土地との空間的距離がどう書かれていたかについて見てきた。こんどはヨーロッパと架空の土地との意味論的な違いがどう書かれていたかについて考えたい。ヨーロッパの常識や現状から大いに乖離したできごとを報告することによって，架空世界と現実世界との落差を強調することが，空想旅行記の機能である。報告者の視点に注目してみよう。

5. 報告者による出来事の評価・意味づけ

先述のとおり 18 世紀まで，ユートピア文学の力点は，現実の国家と架空の国家との落差やコントラストを強調することに置かれていた。架空世界と現実世界との落差を強調するとはどういうことか[53]。

一般に，読者は小説を読むとき，いわば虚構の「私」となり，自分が知っている現実世界と虚構世界とが，どう同じでどう違うのかを見ていく。このとき，ひとつの虚構世界が持つ，現実世界との差異は，「新情報」として扱われる。フィクションを読むということは作中世界への旅行として考えられる。「新奇なものは遠いものと見なされ」，「虚構世界がどれくらい遠いかということが，どれくらい違うかということになる」[54]。

通常，虚構世界についての情報は作品の冒頭部分にまとまって読者に提示される。とくに，歴史小説や未来小説など，読者の現実の生活から見て馴染みのない世界が舞台となる場合はそうなりがちだ。その世界の住人にとっては平凡なものや習慣的な行為が，読者には目新しく思え，あるいは違和感を与えるからである。

小説では多くの場合，読者がその作中世界に即座にもしくは徐々に慣れることを前提としている。もしプロットを追って，登場人物たちが体験することを過度の障碍なく理解したいなら，読者はひとたび物語が開始されるや，テクストからこの世界を特徴づける情報を収集し，それに慣れなければならない。というのも，読者にとって虚構作品を読んで理解するとはある意味

で，語り手や視点人物たちと共同作業を行うことだからである。

だから通常の小説であれば，テクストの冒頭部分にかたまって提示される情報，新奇な点，特異な点，相違点は，当初こそ読者の好奇心の対象であり，まずは前景に登場してスポットライトを浴びるが，読者が読み進めていくうちに，知らぬ間にだんだんと，じつは可及的速やかに，後景に下がって自動化し，最終的には空気のように知覚不可能なものとなる。それはちょうど移民や留学生が，入国当初はその国の風習を奇妙なものと思っていながら，それに慣れていき，意識にのぼらなくなるまでに気にならなくなるのに似ている[55]。

しかし架空旅行記はこの自動化をできるかぎり阻害するように書かれている。なぜならば，架空紀行は徹頭徹尾「変わった話」であり，この「新奇さ」「特異さ」の感覚を与えることに特化したジャンルだからだ。

物語では，語り手や作中人物があたかも「これがこの物語の要点だから，そこに反応せよ」と言わんばかりに，読者に向けて物語の要点を強調することがある。このマーカーは，物語に対する読者の反応を促し，読みかたをコントロールする。物語の内容そのものではなく，その内容をこう読めと促す印のことである。そういうマーカーが物語にはよく埋めこまれている。これを評価（evaluation）と呼ぶ。

わかりやすい一例として，江戸川乱歩の少年小説『新宝島』（1941）の一節を見てみよう。タイトルに反してスティーヴンソンよりもデフォーの『ロビンソン・クルーソー』を下敷きにした作この品で，少年たちが海賊船からボートで脱出する場面の語りは，読者の反応を先導する親切なガイドラインの典型となっている。

> 子供の腕で，この海がはたしてこぎ通せるでしょうか。にわかに嵐が起るようなことはないでしょうか。そして，漕いでも漕いでも，港から遠ざかるばかりというような，恐しい目にあうのではないでしょうか。アア，なんだか心配です。三少年の運命は，これから一体どうなって行くのでしょう[56]。

この一節は作中世界のできごと自体ではなく，作中で起こっていないできごとを仮定することによって，いま大変なことが起こっているのだということを読者に伝えている。文学的な物語の読解経験が浅い幼い読者に対して，物語にどう反応すべきかというガイドラインを与えているのだ[57]。

語り手にせよ，目撃者役の人物にせよ，その反応はストーリーそれ自体ではないので，要約するときには多くの場合消えてしまう。しかしじつはこの語り手ないし作中人物による評価のマーカーが，読者の態度を操作しているのである。

乱歩のように語り手が講釈師然とじかに読者をガイドするより，目撃者役の登場人物の言動

で示すほうが，近代小説の観点ではエレガントなのであろうが，評価という機能においては同じものだ。空想旅行記の報告者はこういう目撃者役に徹し，ときには読者の反応を先取りしてみせる。

たとえば，『ガリヴァー旅行記』の語り手は，リリパットに流れ着いて自分の体の上を歩き廻る小人たちを見たときのことを，「驚いたのなんの，大声で叫んだ」[58] と報告している。これは地球ではなく外宇宙を舞台とした作品でも同様で，シラノ・ド・ベルジュラックの『日月両世界旅行記』の語り手は，月の世界に接近していったことを「この奇想天外な出来事」[59] と呼ぶ。また彼ははじめて出会った月の住人に向かって，「いや，ごらんのとおり，あまりに多くの奇跡に仰天してしまって〔…〕驚嘆の言葉をどこから切り出したらいいか分からないのですよ」[60] と話している（一人称小説なので主人公は語り手と同一人物）。

このときテクストは，読者にこの一節の読みどころを指し示している。身の丈 6 インチに満たない小人や月世界の風景があきらかに異常なものであるという，その驚きを共有することを読者に求めているのである。

「驚いたのなんの」「この奇想天外な出来事」「あまりに多くの奇跡に仰天してしまって」という表現で，語り手・主人公がいわば読者代表としてその驚きを先導してみせている。このような評価のマーカーは，物語（報告体の発話）というものが本来持っている，ごく自然なふるまいである。

空想旅行記の報告者・目撃者は読者と常識を共有し，できごとを読者にとっても新奇なもの・特異なものとして報告する，いわば読者代表となる。目撃者役が不可解なできごとを体験し，レポーターとしてその不可解さに対してひとつひとつ驚いてみせることによって，読者がスムーズに架空世界を仮想体験できる。

架空旅行記では，目撃者役の人物は透明化し，作中のできごとに驚きのコメントをつけるだけの存在になっていく。ユートピア文学には小説らしい心理描写が欠けているが[61]，その原因としては，テクストが思想の表現に奉仕していることよりも，語り手・視点人物が透明化していることのほうが大きいと考えられるだろう。

目撃者役の透明さにはもうひとつの機能がある。空想旅行記ではしばしば，物語の途中で（あるいは物語を通じて）視点人物の常識が 180 度変換し，最終的にはヨーロッパの常識に疑問符をつきつけることになる。

フォークロアにおいては，桃太郎は秩序のある日常世界（内部）から鬼が島という外部へと鬼退治に行き，金銀財宝を得ておじいさんおばあさんのいる秩序の世界へと帰ってくる。民話の世界観では，最初から最後まで内部は内部，外部は外部のままであった。

空想旅行記ではどうだろうか。モアの『ユートピア』，クロード・ジルベールの『カレジャヴァ物語』，ラッセ侯爵の『しあわせ王国記』といった例では，主人公は桃太郎のように，

ヨーロッパという秩序ある文明世界から，その外部へと出かけていく。しかし，文明がないはずだった外部に，ヨーロッパより高い秩序を持つユートピアを発見してしまう。その高度な文明を見て帰ってくると，ヨーロッパがこんどは無秩序なものに見えはじめる。帰ってきた主人公は桃太郎ではなく，いわばモンテスキューの『ペルシア人の手紙』(1726) のペルシア人の目でヨーロッパを見，ヴォルテールの『ミクロメガス』(1752) のシリウス人の目で地球を見る。物語が終わったとき内部と外部は逆転し，ヨーロッパは異化されて，ひとつの見馴れぬ「外部」へと変わってしまう[62]。

空想旅行記には，フォークロアでは見られない内部と外部との逆転，見馴れたものが見馴れぬものに変化する異化効果がつきものである。ここには，読者が小説に期待するような伏線や見せ場，心理描写といった要素が確かに欠けている。けれども空想旅行記は固定した世界観を相対化するという点では，『ドン・キホーテ』同様に近代「小説」の特徴 —— 単線的な「物語」の相対化という機能 —— を持っているのだ。そしてこのとき，目撃者が当初透明で常識的であればあるほど，この逆転の落差がより効果的に働く。

6. ユートピア文学の変貌

前章までに空想旅行記の語りの特質を明らかにした。空想旅行記による架空の土地の提示法とは，つぎのようなものであった。

(1) ヨーロッパ人旅行者による報告形式の物語であること。

(2) 実在する固有名によって真実らしさを保証すること。

(3) 報告者による評価のマーカーが読者に物語価値性を強調してみせること。

空想旅行記という物語形式の特徴はこの 3 点にあると考えられる。

表 3　空想旅行記という物語形式の特徴

(1) 報告形式の物語	ヨーロッパ人旅行者による物語である。
(2) 実在する固有名による真実らしさの保証	架空の土地はヨーロッパから遠い地理上の一点に置かれる。遠さと真実らしさを補強するために，実在の地名や緯度・経度を明記して遭難地点を明記し，ときには架空の土地自体のおおよその位置も示唆される。
(3) 報告者による評価のマーカー	報告者はヨーロッパと架空世界との落差に驚いてみせ，ヨーロッパの読者にその違いを強調してみせる。

この 3 条件は 18 世紀末以降，だんだん成立が難しくなる。架空の土地を語る物語コミュニケーションの前提が，大きく変化してしまったのだ。18 世紀後半に地理上の空白地帯が縮小すると，架空の土地を地理上のどこかに置くこと自体が真実らしさを損なうようになる[63]。

ジャンルとしての架空紀行の変容を，啓蒙主義時代後期の作品に見ることができよう。ティ

フェーニュ・ド・ラ・ロシュが書いた『ガリジェーヌ物語またはダンカンの覚書』（1765）では，ガリジェーヌ島が外海にあることだけが書かれている。「ガリジェーヌ島の位置について，ダンカンはかたくなに口を閉ざしているとの噂だ」[64]。目撃者役の登場人物は架空国家のおおよその位置についてのヒントを読者にまったく与えない。ガリジェーヌ島民は，ヨーロッパ文明に汚染されたアメリカの轍を踏みたくないと考えており，ヨーロッパからそこを訪れたダンカンは，島民たちとの約束を守っているのだ。未知の土地の位置について緘黙するこの手法の背後にあるのは，啓蒙主義的ユートピアというよりも，ルソーやベルナルダン・ド・サン＝ピエールに近い，むしろロマン派寄りの，「善良な野蛮人」幻想だろう。

架空紀行の，ジャンルとしてのもうひとつの末期症状は，まったく架空の地域を創出するのではなく，逆に，自由な空想をもって実在の地名に自由な空想を結びつける例である。早い例としてはラオンタン男爵『著者と，良識があり旅行体験もある未開人との，興味ある対話』（1703）のカナダ[65]や『ガリヴァー旅行記』の日本がある。たとえば軍人ブーガンヴィルの『世界周航記』（1771）を挟むようにして，ニコラ・ブリケール・ド・ラ・ディスメリー『タヒチの野生人からフランス人へ』（1770）[66] とディドロ『ブーガンヴィル航海記補遺あるいは，道徳的善悪の観念と無関係なある種の肉体的行為にこの観念を押しつける弊害についての A と B との対話』（1773/1780）[67] が書かれた。ヨーロッパ文明を相対化するものとして，ポリネシア，とくにタヒチの風習を見るという視線が誕生したわけである。架空の地理を作るという手間をかけず，タヒチという実在の土地の社会にそのまま思想を投影しているのだ。

いずれの例もユートピア文学というジャンルの転換期を示している。ティフェーニュ・ド・ラ・ロシュはなぜ架空の島の位置を黙秘したのか。そしてラ・ディスメリーとディドロはなぜ，逆に実在の地名を空想の対象としたのか。それは，すでに世界地図が完成に近づき，「知られざる土地」をそこに挿入できるような放恣な想像力の行使を許す余地が，作者・読者にとって残り少なくなってきたことと無関係ではあるまい。

事実，この移行期を経て，リアリズムの時代であった 19 世紀になると，架空国の物語は小説の主流からはずれ，傍系のジャンルとなってしまう。架空国の物語を押しのけて登場したのは，19 世紀においては実在の異国を舞台としたロマン主義的あるいは写実主義的な小説であり（たとえば，シャトーブリアン『アタラ』［1801］），実際の世界の紀行文であり（ネルヴァル『東方の旅』［1851］），近代的な異国憧憬に支えられた作品群であり（スティーヴンソン，ゴーギャン，ピエール・ロティ，ラフカディオ・ハーン），そして秘境冒険小説（ライダー・ハガード『洞窟の女王』［1887］）であった。

そしてふたたび架空世界の物語が書かれるようになった 20 世紀において活況を呈したのは異世界ファンタジー小説（トールキン『指輪物語』［1955］，ル＝グイン『ゲド戦記』［1968-2001］）と，異星を舞台とする外宇宙 SF 小説（フランク・ハーバート『デューン』［1965］）[68]，そして未来小説

であった。未来小説はしばしば，ディストピア小説（反ユートピア小説）となる（ザミャーチン『われら』[1921 執筆]，ハックスリー『すばらしい新世界』[1932]，オーウェル『1984 年』[1949]）。

世界地図の上に知識が曖昧な場所がなくなってくると，架空国家が投影先できる空白地帯を，こんどは別の惑星（これは架空地理に代わる，新たな「空間的距離」である）や未来の世界に求めるようになった。地名を使って最小限の真実らしさを保つことが難しくなったときに，未来や外宇宙ならばこの 3 条件の（2）に頼らずに架空の土地を設定することができたのである。

20 世紀文学では，未来や地球外を舞台とする小説が大量に書かれ，巨大なジャンルとなったのに比べると，たとえばハイジャックされた飛行機がヒマラヤの理想郷シャングリラに到着するジェイムズ・ヒルトンの『失われた地平線』(1933) のような伝統的な空想旅行記は少数派に属する。

ピエール・ジュルドは 20 世紀の架空世界小説を体系的に論じた研究書のなかで，世界地図が完全にできあがってしまった 20 世紀の状況下で，それでも虚構物語が地球上に架空の国を挿入しようとするときには，その想像力の余地をおもに 4 つの地域・形態においてどうにか延命させることが多い，と述べている。すなわちラテンアメリカの共和国，ブラックアフリカ諸国，アラブの首長国，中欧・東欧諸国（しばしば王国・公国）である[69]。

ジュルドは具体的に作品名を挙げていないが，20 世紀の虚構物語で 4 つの地域に置かれた架空国の例としてそれぞれ族長の国（ガルシア＝マルケス『族長の秋』[1975]），トコールの王国（パトリック・グランヴィル『火炎樹』[1976]），ケメド（小説ではないが，エルジェの漫画「タンタン」シリーズ第 15 作『燃える水の国』[1950]），オルシニア（アーシュラ・K・ル・グイン『マラフレナ』[1979]）が思い浮かぶ。

ジュルドによれば，これらの諸地域が好んで選ばれるのは，政治的な事情によって国境や国名が不安定であるために，架空の国をそこに挿入することが作者にも読者にも，どうにか可能となっているからである。つまり，16-18 世紀の作品では，「真実らしく」あるためには既知の西欧世界から遠い場所に架空国を置くだけで充分だったのに対して，20 世紀に「真実らしさ」をどうにか保つためには，架空国を政情不安定な地域におく必要があったのだ。

世界地図の完成と 19 世紀的なリアリズムとを通過した 20 世紀の小説は，もはや地図上に新たな「土地」を作ることができない。そのかわりに，既存の土地のどこかに未知の国をひっそりと置く。その「どこか」とは，リアリズムの要請に従って，20 世紀をつうじて政情不安定であった「第三世界」あるいは「東側」となる傾向を持ち[70]，しばしばその国は面積から言っても小国である。「真実らしさ」をわずかでも守ろうとすれば，そうならざるをえなかったのだ。

なお，ソヴィエト連邦崩壊のあと，世界情勢の流動化によって，旧ソ連や中央ヨーロッパの国境の安定は揺らいでいる。1990 年代以降，架空国の挿入可能性はべつの意味で増している

はずである。

7. 理論的展望 ―― 20 世紀文学における評価マーカーの欠如

ここまでの検討からわかるとおり，地理上の空白地帯にある架空国の物語は，架空世界と現実世界との「地続き感」を破棄していない。17 世紀の架空紀行が未知の大陸を措定していたり，20 世紀の架空国物語が未知の国家を地図の片隅に置いていたりしていても，それぞれ，その時代の「小説における真実らしさ」の基準から完全に外れてはいないところで書かれているのである。

それらの型の小説は，たしかに『ゴリオ爺さん』や『ボヴァリー夫人』や『居酒屋』に比べると，「真実らしさ」に欠ける分野の小説ではあるだろう。それでも 18 世紀には 18 世紀の架空紀行特有の「真実らしさ」の基準があり，20 世紀には 20 世紀の架空国物語特有の「真実らしさ」の基準があったのである。18 世紀のそれと 20 世紀のそれとのあいだで，架空国の作りかたが変化していることは，架空国物語に要求される「真実らしさ」の基準の変化に対応しているのだ。

しかし 20 世紀に架空国を記述した文学作品のなかには，もっと根源的な方法で物語の「真実らしさ」を破棄するものが存在する。

先の引用でジュルドは，ラテンアメリカの架空の土地に言及した。ガルシア・マルケスの『百年の孤独』（1967）などに登場するのマコンドを想起するが，これらの作品は紀行文的な報告体で書かれていない。表 3 の（1）が破棄されているということになる（作者自身ヨーロッパ人ではなく南米の作家）。そして作中につぎつぎ起こる不思議なできごとに対して，登場人物たちはまったく驚かない。本稿第 5 章で詳述した「評価」のマーカーが欠如している。つまり表 2 の（3）も破棄されているということになる。

20 世紀小説における評価のマーカーの欠如を指摘したのはツヴェタン・トドロフだった。まずトドロフは，19 世紀幻想文学では不可解なできごとを前にした主人公が，読者の感情移入・同一化をいざないつつ，これは超自然的な原因があるのか，それともそうではないのか，とためらい，読者の反応を操作する，と述べた[71]。これは第 5 章で詳述した空想旅行記の目撃者役の機能と同じ仕組である。

そしてトドロフが指摘するとおり，カフカの『変身』（1915）にいたると，突然虫に変身してしまった主人公も家族もそういうためらいを抱かなくなってしまっている[72]。トドロフは主人公（あるいは視点人物）と読者とが同一化できないことをすぐれて 20 世紀文学的な現象と位置づけたのである。

19 世紀幻想文学に対するカフカのような対照例が，18 世紀までの架空旅行記に対しても挙

げることができる。一例としてボリス・ヴィアンの『心臓抜き』(1953) を取りあげよう。この作品は空想旅行記として語られることはあまりないが，それはちょうど『変身』が幻想文学の末裔であるホラー小説の文脈で語られないのと同じことかもしれない。しかしじつのところ『心臓抜き』は形式上は，むしろ典型的な架空の土地の提示法に則って書かれているのである。この作品は視点人物ジャックモールがある村を訪れるところから始まり，彼はそこで数々の非常識な現象を見聞する。

ところが，視点人物の役割は，かつてのユートピア小説のものとは大きく異なっている。村の市場で老人が売り買いされているところにさしかかると。

「それは単なる老人市であることがわかった」[73]

と書いてあるのだ。「単なる」という言葉はジャックモールの視点を反映している。いっぽうわれわれの常識では，「老人市」などというものに「単なる」という形容語をつけることはない。さらにあとでは老人の売り買いが「田舎でよくあることなのはジャックモールも知っていた」[74]とある。ジャックモールの常識はわれわれ読者の常識とは異なるのだ。

変わったできごとを語るときに，語り手まで変わった人物であると，読者はそちらに注意を奪われ，情報価値の大きさが感知できなくなる。こういった作品は，舞台が新奇であることそれ自体を，一貫した興味の対象としては提示しない。「一貫して奇妙な世界」を報告する空想旅行記と違って，ここにはもう読者を滑らかに導くマーカーがない。視点人物の予測不能な反応に，読者は同一化を禁じられ，違和感を抱き続け，できごとに集中できないのである[75]。

20 世紀に，ボリス・ヴィアン，レーモン・クノー，アンリ・ミショー，イタロ・カルヴィーノらが，いかに架空世界を提示したか。これらの例外的事例については，すでに別のところで具体的に検討した[76]。カフカとヴィアンの例は，ある種の 20 世紀小説の特徴を示している。シュルレアリスム小説や不条理文学，ヌーヴォーロマンといった小説が 19 世紀までの小説に比べて読みにくいとされる理由のひとつは，語りが安定した「評価」のマーカーを含んでいない ―― 読者の反応を導く手がかりがないため，読者としてはどう反応することを求められているのかがわかりにくい ―― ことにあるだろう。

20 世紀小説が読者に与える抵抗感は一般に，物語コミュニケーションの本来的な性質に反する戦略にあると言える。20 世紀小説が「反物語」であるといわれるゆえんのひとつである。そのことはこのように，17–18 世紀のユートピア文学と読み比べたときに，さらに明瞭になるのだ。

報告としての物語において，真実らしさの規準や視点の操作方法は，時代ごと，またジャンルごとに異なる。本稿で見てきたように，それらは文学的な慣習によって決められるばかりでなく，その時代の共同体の世界観に影響されてもいる。ここで言う世界観とは内部と外部との境界線の引きかたと言い換えてもいいだろう。

文学に見られる異世界表象の暗黙の前提は，そのまま，その時代の想像力が現実世界をどのようなものとしてとらえているかを裏返しに反映している。したがって，テクストの暗黙の前提を解明することは，コミュニケーションとしての物語（報告）というものの本質を解明するのに役立つ。そのとき，近代リアリズム以前の 17-18 世紀という時代に盛行した空想旅行記というジャンルは，思想面だけではなく形式面でもきわめて示唆的なジャンルであると考えられるのである。

注

1） Voir Prince, Gerald, *Narratology : The Form and Functioning of Narrative,* 's-Gravenhage : Mouton, « Janua linguarum », Series maior No. 108, 1982, pp. 46-47.

2）「どの時代に書かれたにしても，作者がだれであったとしても，多種多様なユートピアのうちに必ず出てくる一定数の主題ははっきりと認識できる」（Servier, Jean, *Histoire de l'utopie* (1967), Paris, Gallimard. coll. « Folio essais », 1991, p. 327）。「モアの『ユートピア』は，以後 500 年にわたってユートピアの領域をはっきり画定した，文学上の特別な発明品である。ユートピアの歴史のなかにもいくつか区切りがある〔…〕とはいうものの，かくも長きにわたって形式の連続性が見られることのほうが目につく。モアの旅行者は地球の表面を横切ってユートピアへと旅した。また時間を超えて旅したものもいれば，べつの惑星に旅したものもいるし，夢想や眠りのなかでユートピアへの道を見つけたものもいる。どういうやりかたで到着しようとも，ユートピアの記述法はモア式にぴったりと倣っている」（Kumar, Krishan, *Utopianism,* Milton Keynes : Open University Press, coll. « Concepts in the Social Sciences », 1991, p. 26）。

3） Servier, *loc. cit.*.

4）「アダムの眠りはキリストの死の眠りの比喩形象であるとか，アダムの脇腹の傷から，肉体を模（かたど）った人類最初の母なるエヴァが生まれたように，キリストの脇腹の傷から精神を模った生きとし生けるものの母なる教会が生まれた（血と水は秘蹟のシンボルである）といったような説法で，たがいに関連づけられて解釈されると，感覚的な事象は比喩的な意味に圧倒されて消え失せてしまう」（エーリヒ・アウエルバッハ『ミメーシス ―― ヨーロッパ文学における現実描写』［1946］篠田一士＋川村二郎訳，上巻，ちくま学芸文庫，94 頁）。

5）『薔薇物語』『神曲』『農夫ピアズの幻想』はその転義的な物語を展開するために，語り手の夢のなかで架空の世界を展開している。ところがモアの『ユートピア』以後に書かれた『天路歴程』『妖精の女王』になると，夢という装置は用いられず，単純に架空の世界を提示している。

6） Ryan, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory,* Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 92.

7） Prince, *A Dictionary of Narratology* (1987), rev. ed., Lincoln / London : University of Nebraska Press, 2003, p. 83.

8）「（ふつうの，ありきたりの，平凡な）ものとは対照的に，異常な，驚くべき，奇妙な（ものとして提示される）状況・できごとは，物語価値を持つ」（*idem.*）。蓋然性や道徳の公準から逸脱した，「尋常ならざる出来事，問題をはらんだ出来事，あるいはけしからぬ出来事こそ，物語価

値がある」（Ryan, *op. cit.,* p. 152）のである。

9）　ユーリー・M・ロトマン「芸術テキストの構造」（1970）磯谷孝抄訳『文学理論と構造主義 ―― テキストへの記号論的アプローチ』所収，勁草書房，1978 年，248–249 頁。

10）「ルキアノス自身が〔月世界旅行記〕『真実（ほんとう）の話』を，あらゆる詳細を始めより大げさに誇張するギリシアの歴史家たちのパロディと考えていた。一方，スウィフトの『ガリヴァー旅行記』は，アン女王治世下の政治にたいする微に入り細にわたった風刺文として生まれた」（ブライアン・W・オールディス『十億年の宴 ―― SF　その起源と発達』（1973）酒匂真理子他訳，東京創元社《Key Library》，1980 年，75 頁）。

11）「〔…〕生の感覚を取りもどし，事物を感じとるためにこそ，芸術と呼ばれるものが存在しているのである。芸術の目的は，再認＝それと認めることのレベルではなく直視＝見ることのレベルで事物を感じとらせることにある。そして，芸術の手法とは，事物を〈異化〉する手法であり，形式を難解にして知覚をより困難にし，より長引かせる手法なのである」（ヴィクトル・シクロフスキー「手法としての芸術」［1917］松原明訳，桑野隆・大石雅彦編『フォルマリズム』所収，国書刊行会《ロシア・アヴァンギャルド》5，1988 年，25 頁）。

12）「ユートピア物語が，モーアのものにしろ，ベーコンのものにしろ，つねにコロンブスのような航海者の漂流譚を発端にもつという事実は，たしかに注目に値いする。歴史家は，そこに，ルネッサンス期におけるさまざまな陸地発見の後世への影響をみるであろうが，むしろ私は，そういう発見のもつ純粋に仮構（フィクシアス）的な性格が，またユートピア物語の性格である点に心をひかれる。夢のなかの現実の姿よりも，現実のなかの夢の姿のほうが，いっそう興味がある，というわけだ」（花田清輝「架空の世界 ―― コロンブス」『復興期の精神』（1946/1966）所収，講談社学術文庫，1986 年，91 頁）。この論集には他に，「ユートピアの誕生 ―― モーア」「極大・極小 ―― スウィフト」という，架空紀行を題材とする文章が二篇収録されている。

13）「事実を限りなく潤色した実録の氾濫から正真正銘の架空旅行記の誕生までは，そんなに遠い道のりではない。十六世紀から十七世紀にかけて，現実の航海と冒険が冒険文学をもたらし，逆にこの文学に好奇心や想像力を掻き立てられて冒険の旅に出る，事実とフィクションのきわめて特殊な関係ができあがっているのである」（倉田信子「『アウステル大陸漂流記』について」《ユートピア旅行記叢書》第 3 巻『ヨーロッパ精神の危機の時代 1』解説，岩波書店，1997 年，399 頁）。

14）　Suvin, Darko, *Pour une poétique de la science-fiction : Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire,* Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Genres et discours », no 3, 1977, pp. 13–14. なおスーヴィンはしばしば「ジャンル」をテクストの「思考の型」といった意味に使おうとする。

15）　ロトマン「文化のタイポロジー的記述のメタ言語について」（1969）磯谷孝編訳『文学と文化記号論』所収，岩波書店《岩波現代選書》，1978 年，311 頁。

16）　ミハイル・バフチン「小説における時間と時空間の諸形式 ―― 歴史詩学序説」（1937/1973）北岡誠司訳，『小説における時間と時空間の諸形式』所収，水声社《ミハイル・バフチン全著作》5，2001 年，391 頁。時空間（クロノトポス）とは，文学が「芸術化してみずからのものとしてきた，時間的関係と空間的関係との本質的な相互連関」であり，それはそのまま「文学の形式・内容上のカテゴリー」であって，「文学の各**ジャンル**を決定するうえで本質的な意義をもつ」ものとされる（144 頁）。

17）　バフチンによれば，フォークロア的時空間から物語文芸が離脱するためには，悪漢（ピカロ）・道化・愚

者といった，共同体にとって「異質」な存在があらためてクローズアップされる必要があった。「ルネサンス時代には，〔…〕小説形式が，彼岸の垂直軸 ―― 空間的時間的世界の形式を配列し，それらの形式をみたす生の質的内容の位置を配列していた垂直軸 ―― をこわしていく。この種の小説によって，世界の空間的・時間的な物質的まとまりを，新たなる発達段階，より深くより複雑になった新たな発達段階にもとづいて再構築するための下準備がなされた。この時代に，アメリカを発見しインドに到る海路を見出した世界，近代の自然科学と数学とにたいして開かれた世界を，小説がみずからのものにする準備がなされたのである」（同前 270 頁）。ただしバフチンのモデルは，フォークロア的物語文芸から騎士道小説を経てバロック小説にいたる直線的な進行を想定しているわけではない（「小説における時間と時空間の諸形式」の 3 分の 1 はラブレーの考察に充てられている）。

18）「ユートピア文学を論ずるときに〔…〕大切な意味をもつのは，その二つの次元の往還のルートであり，併存のさせ方であろう。作者はそこで夢のもつ力に訴えかけてくるだろうか，それとも旅や航海を利用してくるだろうか。この副次的とも見える部分が実はユートピアの存立を左右する〔…〕。それが歴史的現実なるものに何らかの程度において繋留されているならば，少なくとも原則的には二つの次元は併存し，互いに還流する可能性を残してしまうことにもなる。あるいは，互いに還流する可能性があるという錯覚を残してしまう。〔…〕航海の先に信じがたい富や物産を提供してくれる植民地があるのなら，航海の先に社会のあるべき姿を提供してくれるユートピアがあったとしても〔…〕さして驚くにはあたるまい。海の航海を重要な契機としてもつイギリスのユートピア文学は恐らくこのような思考ゲームの上に成り立っている」（富山太佳夫「航海，帝国，ユートピア」《ユートピア旅行記叢書》第 2 巻『17 世紀イギリス』解説，岩波書店，1998 年，223–224 頁）。

19）「〔…〕かなりのところまで，リアリズム小説は文脈化の必要を表現しているようである。〔…〕すでにこの世にないが「実在」であるナポレオンのストーリーへの指示はすべて，ジュリアン〔・ソレル〕，ラスティニャック，ラスコリニコフのストーリーに装飾的な彩りを添えるにとどまらず，三者三様の物語にある生き生きとした行動がこちらにも伝わるようになる。もしナポレオンへの言及がなかったら，その行動はじゅうぶんには理解できなかっただろう。小説の登場人物が直接出てくる「ストーリー〔*histoire*〕」の背後にはいつも，「外の（エクストラ）ストーリー〔*extra histoire*〕」がある。それは「すでに書かれているストーリー」であり，みんなが「ほんとうであると知っている」，「常識」に属するか前もって検証可能な「諸与件（データ）」の体系である。かくしてこの虚構の実体あるいは実体性それ自体が，われわれから見たら，われわれの世界というより大きな世界のなかに明確に連続的に根を下ろすことが宿命づけられる」（Nash, Christopher, *World Postmodern Fiction. A Guide*（1987）, London / New York, Longman, 1993, p. 16）。

20） 拙稿「リアリズム小説の換喩的性格」『人文学報』第 103 号，京都大学人文科学研究所，109–111 頁参照。

21） More, Thomas, *De optimo reipvblicae statv, deqve noua insula Vtopia, libellus uere aureus, nec minus salutaris quam festiuus*（1516）in *The Utopia* of Sir Thomas More in Latin from the Ed. of March 1518, and in English from the First ed. of Ralph Robynson's trans. in 1551 with Additional trans., introduction and notes by J. H. Lupton, Oxford : Clarendon, 1895, pp. 28–29. 訳文はトマス・モア『ユートピア』（1516）澤田昭夫訳，中公文庫，1978/1993 年，59–60 頁を使用。

22） 近藤恒一の岩波文庫版訳註に従えば「セイロン島との説もあるが，おそらくスマトラ島をさす」（トマーゾ・カンパネッラ『太陽の都』〔1602〕近藤恒一訳，岩波文庫，1992 年，109 頁）。

いっぽう，近藤の訳註に対して，谷川渥はセイロン説を取っている。その理由は，(1) 先行作品である『ユートピア』で，ヒュトロダエウスが帰国の途についたのがタプロバネ島であったこと（澤田訳『ユートピア』から先に引用した文中のセイロンは，ラテン語原文ではタプロバネである。モア前掲書訳註 265 頁参照），(2) 大プリニウスの『博物誌』のタプロバネにかんする記述のなかに「太陽の島」の語が見えることである。「セイロン島と「太陽の島」とは，そのかぎりで一致しているわけではないが，カンパネッラがプリニウスを読み，そしてモアを読んで，セイロン＝「太陽の島」という観念連合を得たことは大いに考えられよう」（谷川渥『幻想の地誌学 —— 空想旅行文学渉猟』［1996］，ちくま学芸文庫，2000 年，41 頁）。

ちなみに『博物誌』（A. D. 79 ?）第 6 巻第 24 章では，タプロバネとインドの間に「太陽の島」があると記録されている（プリニウス『博物誌』中野定雄・中野里美・中野美代訳［英訳からの重訳］，第 1 冊，雄山閣出版，1986 年，265 頁）。

ただしアルベルト・マングェル，ジャンニ・グァダルーピ『世界文学にみる架空地名大事典』（1980/2000）では，このタプロバネ島自体を架空の島と見なしている（高橋康也他監訳，講談社，2002 年，402 頁参照）。タプロバネ島は，固有名の指示対象との関係の複雑さによって，実在か架空かという線引きが容易ならざる問題となる一例である。

23） Bacon, Francis, *New Atlantis*（1624）ed. with an excursus on Bacon's grammar, by G. C. Moore Smith, Cambridge : Cambridge University Press, « Pitt Press series », 1919, p. 7.

24） こういった問題については Genette, Gérard, « Vraisemblance et motivation » in *Figures II*（1969）, Paris : Seuil, coll. « Points essais », 1979 および Todorov, Tzvetan, « Introduction au vraisemblable » in *La Notion de littérature et autres essais,* Paris : Seuil, coll. « Points essais », 1987 での議論を参照。

25）「一五世紀の幕開けとともにヨーロッパ人の間で始まった海外進出の大きな流れは，一七世紀も半ばになると，しだいに終息していったが，世界の海域全体が，彼らにくまなく知られるようになるには，一八世紀の終わりを待たなければならない。

したがって，いまだに未知の領域を残している地表上のどこか —— 海の彼方に発見された陸地のどこか —— が一八世紀フランスのユートピア旅行記の中で，もっとも頻繁にユートピアの場所として選ばれていることは，当然の成り行きであろう」（中川久定「フランスのユートピア旅行記 —— 一八世紀の場合」［2000］『転倒の島 —— 18 世紀フランス文学史の諸断面』所収，岩波書店，2002 年，191-192 頁）。

26） Voir Foigny, Gabriel de, *Les Avantures de Jacques Sadeur dans la découverte et le voiage de la Terre Australe*（1676）, Paris : Claude Barbin, 1692, p. 56.

27） Voir Swift, Jonathan, *Travels into Several Remote Nations of the World. In four Parts. By Lemuel Gulliver*（1726/1735）, ed. by Peter Dixon and John Chalker with an introduction by Michael Foot, London, Penguin, coll. Penguin Classics, 1967, p. 52.

28） Voir Leszczynski, Stanislas, *Entretien d'un Européan avec un insulaire du Royaume de Dumocala,* [s.n.], 1752, p. 8.

29） Voir Vairas, Denis, *Histoire des Sévarambes, peuples qui habitent une partie du troisième Continent, communément appellé la Terre Australe*（1677）, éd. critique par Aubrey Rosenberg, Paris : Honoré Champion, coll. « Libre Pensée et Littérature Clandestine », no 5, 1677, 72-73.

30） Lassay（Marquis de）, *Relation du royaume des Féliciens : peuples qui habitent dans les terres australes*（1727）in *Recueil de différentes choses par M. le Marquis de Lassay*, 4e partie,

Lausanne : Marc-Michel Bousquet, 1756, 357-358.

31） Voir Prévost（Abbé）, *Le Philosophe anglaisou Histoire de M. Cleveland, fils naturel de Cromwell*（1738）, texte établi par Philip Stewart, in *Œuvres de Prévost* sous la dir. de Jean Sgard, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1978, p. 110.

32） Voir Rustaing de Saint-Jory, Louis, *Les femmes militaires : relation historique d'une isle nouvellement découverte*, Paris : Claude Simon et Pierre de Bats, 1735, p. 22.

33） Voir Paltock, Robert, *The Life and Adventures of Peter Wilkins, a Cornish Man*（1751）, New York / London, Garland, series « The Flowering of the Novel : Representative Mid-Eighteenth Century Fiction 1740-1775 », 1974, p. 50.

34） Voir Tyssot de Patot, Simon, *Voyages et avanturesde Jacques Massé*（1710）, Bordeaux : Jacques l'Aveugle, 1710, 59-60.

35） Fontenelle, Bernard Le Bouyer de, *La République des philosophes, ou Histoire des Ajaoiens*（1682 ?）, Genève, [s. n.], 1768, p. 10. フォントネル『哲学者の国またはアジャオ人物語』（1682 ? ）赤木昭三訳，《ユートピア旅行記叢書》第 4 巻『ヨーロッパ精神の危機の時代 2』所収，岩波書店，1998 年，8 頁の訳註，および『哲人共和国，またはアジャオ人物語』白石嘉治訳，前掲『啓蒙のユートピア』第 1 巻所収，904 頁の訳註を参照。

36） Voir Swift, *op. cit.*, p. 120.

37） Voir *ibid*., p. 194.

38） Voir *ibid*., p. 266.

39） Coyer, Gabriel-François, *La découverte de l'isle frivole*, 's-Gravenhage : Jean Swart, 1751, p. 27.

40） 沼野充義訳，《ユートピア旅行記叢書》第 9 巻『東欧・ロシア』所収，岩波書店，1998 年，84-87 頁参照。

41） Voir Sade（Marquis de）, *Aline et Valcour ou Le Roman philosophique*（1788?）in *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, éd. définitive, tome 4, préfacé par Jean Fabre, Paris, Cercle du livre précieux, 1962, p. 261 et passim.

42） Voir Tyssot de Patot, *La Vie, les avantures et le voyage de Groenland du Révérend Père Cordelier Pierre de Mésange*, t. 1, Amsterdam : Étienne Roger, 1720, p. 36.

43） Voir Restif de La Bretonne, Nicolas Edme, *La Découverte australe par un homme volant, ou Le Dédale français, nouvelle très philosophique*, suivie de la *Lettre d'un singe* in *Œuvres posthumes de N.* *******, [s. n.], 1781, p. 434.

44） ミハイル・ミハイロヴィチ・シチェルバートフ『スウェーデンの貴族 S 氏によるオフィル国旅行記』（1784 執筆 ? ）井桁貞義・草野慶子訳，前掲『東欧・ロシア』所収，216-217 頁参照。

45） アドルフ・フォン・クニッゲ『ペーター・クラウス物語』（1785）轡田収・鷲巣由美子訳，《ユートピア旅行記叢書》第 11 巻『哲学者たちのユートピア』所収，岩波書店，1997 年，410-412 頁参照。

46） Voir Gilbert, Claude, *Histoire de Calejava ou De l'isle des hommes raisonnables, avec le paralelle de leur morale et du christianisme*, [s. n.], 1700, p. 18.

47） ヨハン・カール・ヴェーツェル『ベルフェゴールあるいはこの世でいかにもありそうな話』（1776）桑原ヒサ子・轡田訳，《ユートピア旅行記叢書》第 8 巻『18 世紀ドイツ』所収，岩波書店，1999 年，40 頁参照。

48） Voir Tiphaigne de la Roche, Charles-François, *Giphantie*, Paris : Nicolas-François Moreau,

1760, pp. 5–6.

49）Voir Voltaire, *Candide ou L'Optimisme*（1759）in *Contes en vers et en prose*, introduction et chronologie, établissement du texte, notices, bibliographies et notes par Sylvain Menant, tome 1, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1992, pp. 269–277.

50）繰り返しになるが，むろんこれはあくまで「物語」の意味論であって，「小説」の価値論ではない。「小説」の価値は，その反物語性によって，あるいは文体によって，その他さまざまな諸要素によって支えられる。

51）Ryan, *op. cit.*, p. 152.

52）むろん，後者が成立するためには「真実らしさ」に配慮して，「真実らしい」食人行為を書かなければならない。なお『野火』の場合，通常は，作者の実際の体験がもとになっていることを前提として読まれることも，作品の物語価値を増大させている。「実話であること」は，「真実らしいこと」「新奇であること」と並んで，物語ることを正当化する（voir *ibid.*）からである。

53）強調という言葉は，ジェラルド・プリンスが物語価値性について論じるときに使用した言葉でもある。「平凡なものとは対照的に，異常な，驚くべき，奇妙なできごとは，物語価値を持つ。／報告価値を持つ主張は詠嘆を示す力を持つと言える。語り手は通例，評価のくふうによってみずからの主張の物語価値性を強調する」（Prince, *op. cit.*, p. 83）。ここで「評価」と呼ばれているものについては，本文次段以降を参照。

54）Pavel, Thomas G., *Univers de fiction*（1986）, version française par l'auteur, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1988, p. 113.

55）ジョージ・オーウェルの未来小説『1984 年』の冒頭をデイヴィッド・ロッジが分析したものを参照（Lodge, David, *The Art of Fiction. Illustrated from Classic and Modern Texts*, London, Penguin, 1992, pp. 134–137）。

56）江戸川乱歩『新宝島』（1941）《江戸川乱歩全集》第 14 巻『新宝島』所収，光文社文庫，2004 年，28 頁。

57）ツヴェタン・トドロフによれば，物語は本文中に，読者にこう反応してほしいというガイドラインを埋めこんでいて，しばしば「目撃者役の登場人物」が率先して反応してみせる。これはトドロフのいう「幻想文学」にとりわけ顕著な要素である。この人物に語り手の機能を与えれば，読者は目撃者役に同一化するのが容易になる（Voir Todorov, « L'Origine des genres »（1978）in *La Notion de littérature et autres essais*, *op. cit.*, p. 43）。

58）Swift, *op. cit.*, p. 55.

59）Cyrano de Bergerac, Savinien, *Histoire des états et des empires de la lune et du soleil*（1657/1662）, nouv. éd. revu. et publié avec des notes et une notice historique par P. L. Jacob, Paris : Adolphe Delahaye, 1858, pp. 41–42.

60）*Ibid.*, p. 45.

61）ベルギーの文学研究者レーモン・トルッソンが言うように，「これらのテクストを特徴づけるのは〔…〕プロット・行動・登場人物・心理といった小説特有の要素がほぼ完全に欠けていることである。挿話も展開もなく，盛り上がりもなければ大団円もない」（Trousson, Raymond, *D'Utopie et d'Utopistes*, L'Harmattan, coll. « Utopies », 1998, p. 29）。

62）「悪しき慣習を暴露するさいには，ほとんど常に，「分らない」という形式が組織要因となる。作者の側では，わざと「分らない」ふりをし，登場人物の側では，単純素朴に「分らない」というぐあいに。日常生活・道徳・政治・芸術などのうちにある，暴露すべき対象としての因習は，

それに加担せず，しかもそれが分らない人間の視点から普通描かれる。この「不可解」の形式は，十八世紀には，「封建的な不合理」を暴露するために広く利用された〔…〕」（バフチン前掲書 p. 267）。

63）「〔…〕近代初期のユートピアは，地球はまだ大部分が知られていないという事態に直面し，孤島や未知の大陸に良き社会を見出すことで満足していた」（Kumar, *op. cit.*, p. 57）。「〔…〕地理上の大発見の時代は過ぎ去り，「発見」されるべき「秩序」「島」がなくなったことが自明となり，他方また産業革命とともに「進歩」の教説が発展することとなり，ユートピア社会が未来へ投影される端緒が見られてくる〔…〕」（川端香男里『ユートピアの幻想』（1971）講談社学術文庫，1993，129 頁）。

64） Tiphaigne de la Roche, *Histoire des Galligènesou Mémoires de Duncan*（1765）avec une préface de Raymond Trousson, Genève : Slatkine, coll. “Bibliothèque des voyages aux pays de nulle part”, n° 1, 1979, p. 132.

65） ラオンタン男爵『著者と，良識があり旅行体験もある未開人との，興味ある対話』（1703）小池健男・松崎洋訳，前掲『啓蒙のユートピア』第 1 巻所収，法政大学出版局，1996 年，530 頁参照。

66） Voir Bricaire de La Dixmerie, Nicolas, *Le sauvage de Taïti aux Français* avec un *Envoi au philosophe ami des sauvages*, Paris : Le Jay, 1770, p. XXIV.。

67） Voir Diderot, Denis, *Supplément au Voyage de Bougainville ou Dialogue entre A et B sur l’inconvénient d’attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n’encomportent pas*（1773/1780）in *Œuvres*, éd. établie et annotée par André Billy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, pp. 964–1002.

68）「月，惑星への飛行という発想がジュール・ヴェルヌによって初めて「提起」され，「約五十年後に H・G・ウェルズによって改新され」たなどと信じ込んでいる気配の多くの現代作家の知識が，いかに近視眼的なものであるかを明らかにすることぐらいは，わたしにもできるだろう」（マージョリー・H・ニコルソン『月世界への旅』［1948］高山宏訳，国書刊行会《世界幻想文学大系》第 44 巻，1986 年，26 頁）。最初から外宇宙を舞台とした小説は 20 世紀 SF 小説特有のものと思われるが，地球人の外宇宙紀行はルキアノス『本当の話』（A. D. 167?）に遡る。以下ニコルソンに従うと，アリオストの『狂えるオルランド』（1516）に出てきた英国の騎士アストルフォの月世界旅行は，本節で概観したユートピア小説の盛期になって，フォントネルの『世界の複数性についての対話』（1686）の第 2 夜で語り手によって語りなおされた。これに先立ってフランシス・ゴドウィン『月の男 ―― 駿足の使者ドミンゴ・ゴンザレスによる月世界旅行譚』（1638）やシラノ・ド・ベルジュラックの『日月両世界旅行記』（1657, 1662）があり，18 世紀にはデフォーの『コンソリダトール』（1705）がある。こののち宇宙旅行物語はポーの『ハンス・プファアルの無類の冒険』（1835），ヴェルヌの『月世界旅行』（1865），ウェルズ『月世界最初の人間』（1900），デイヴィッド・リンゼイ『アルクトゥルスへの旅』（1920），C・S・ルイス『マラカンドラ ―― 沈黙の惑星を離れて』（1938）と続いていく。

なおヴォルテール『ミクロメガス』（1752）は逆に，『竹取物語』のようにシリウス人が地球を来訪する物語である。異星の文書が地球に落下してくるシャルルマーニュ＝イシール・ドフォントネーの『カシオペアの ψ（プサイ）』（1854）より 100 年以上，異星人来訪物語のジャンルを打ち立てたウェルズの『宇宙戦争』（1898）より約 150 年早く書かれた。

69） Voir Jourde, Pierre, *Géographies imaginaires : De quelques inventeurs de mondes au XXe siècle*.

Gracq, Borges, Michaux, Tolkien, Paris, José Corti, 1991, p. 231.

70）この点で興味深いのは，アレホ・カルペンティエルの『この世の王国』（1949）やガルシア＝マルケスの『族長の秋』（1975）といった，20 世紀イスパノアメリカ小説で言うところの「大統領小説」である。ここに出てくる国は作者たちが住んでいる中南米に位置するものとされるが，作者たちは中南米がヨーロッパや北米といった旧「西側」諸国の人々から見て「遠方」の地域であることを利用している。いわばオリエンタリズムの挑発的な逆用であり，つまりこれらの作品は，旧「西側」諸国の読者の視線を意識せずには書かれなかった。

71）「〔…〕この〔読者の〕ためらいは登場人物によっても同じように感じられるものである。かくして読者役はいわば一登場人物に託され，同時にためらいが作中に表現され，作品の主題となる。素朴な読みかたをするなら，現実の読者はその登場人物に同一化する」（Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*（1970）, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1976, pp. 37–38）。

72）*Ibid.*, p. 181（「〔…〕かつて見られた同一化はもはや不可能になっている。カフカの物語は，〔…〕とりわけ 19 世紀の作例群の特徴である，本文中でためらいが表現されるという，幻想の条件と本書で呼んできたものを放棄している」）。

73）Vian, Boris, *L'Arrache-cœur*（1953）avec un avant-propos de Raymond Queneau, in *Œuvres IV : Œuvres romanesques* 4, éd. établie, présentée et annotée par Gilbert Pestureau et Marc Lapprand avec une documentation et des archives par Nicole Bertolt, Paris, Arthème Fayard, 2000, p. 298.

74）*Ibid.*, p. 300.

75）拙稿「20 世紀小説における架空世界の提示 ―― クノー『聖グラングラン祭』とヴィアン『心臓抜き』」（『仏文研究』第 34 号，京都大学フランス語学フランス文学研究会，2003 年 9 月）では，地理的・民俗誌的想像力によって書かれた 20 世紀非リアリズム小説である『聖グラングラン祭』（1948）と『心臓抜き』の視点人物の役割を分析し，19 世紀までの小説技法が相対化されていることを明らかにし，「地理」「空間」，小説の「指示対象」の成立条件を考察している。

76）前掲「20 世紀小説における架空世界の提示」ならびに拙稿「ヘテロトピア（混在郷）としての断章形式 ―― ミショーとカルヴィーノの架空紀行」（『関西フランス語フランス文学』第 10 号，日本フランス語フランス文学会関西支部，2004 年 4 月）を参照。後者ではアンリ・ミショーの『よその場所で』（1948）とイタロ・カルヴィーノの『見えない都市』（1972）における物語戦略を分析した。

要　　旨

16 世紀から 18 世紀にかけて書かれたユートピア文学では，大航海時代末期から重商主義・啓蒙主義時代にいたるヨーロッパ人の視野拡大を反映し，架空世界と既知の空間との落差をふたつの要素によって強調した。

(a) 空間的距離：ヨーロッパからの遠さ。主人公の遭難の地点が実在の固有名（地名・緯度経度）を使って表現される。

(b) 意味論的落差：身体的・文化的・政治的な違い。空間的距離によって説得力を保証され，語りの視点の設定を工夫することによって強調される。

（a）のような既知の固有名の使用はユートピア文学が次代のリアリズム小説と共有する要素である。いっぽう（b）の特徴はユートピア文学の「報告」としての性質を支える要素であり，ユートピア文学の報告者（語り手，視点人物）は当時のヨーロッパ人を代表してヨーロッパと架空世界との落差に驚いてみせ，読者にその違いを強調してみせることによって読者の反応を先導しようとする。

読者を誘導するこの仕掛けを物語論では「評価」と呼ぶ。「評価」のマーカーは物語一般に見られる自然なふるまいである。なお，20 世紀に書かれた架空旅行記においては，語り手の「評価」のマーカーがときに欠如しており，読者が視点人物と容易に同一化できない。

本稿では，こういった物語装置の分析を通じて，報告体物語の機構を検証し，トマス・モアからシラノ・ド・ベルジュラック，スウィフトを経てサドにいたる空想旅行記の暗黙の前提を可視化することをめざす。

いかなる物語も，多かれ少なかれ「出来事の報告」という側面を持っている。本稿は，さまざまな物語ジャンルのなかでも，とりわけこの報告というコミュニケーション様式に特化したユートピア文学を分析的に特徴づけることによって，報告という言語行為がもつ小説史上の意味を考察する。視点操作や物語行為の本質を解明するためには，物語作品の意味内容以上に，物語の暗黙の前提を研究することが有効と考えるからである。

キーワード：ユートピア，小説，物語論，コミュニケーション，思想史

Résumé

De Thomas More au Marquis de Sade, en passant par Cyrano de Bergerac et Swift, la littérature utopique s'attacha à figurer l'écart entre ses contrées imaginaires et la réalité de l'Europe en l'inscrivant dans une distance spatiale, par le recours à des toponymes authentiques pour nommer les lieux où les héros font naufrage. Cette distance spatiale garantit l'existence synchronique de l'utopie, ce qui distingue les voyages imaginaires d'avec les récits qui installent les lieux de leurs fictions dans le passé mythique（l'âge d'or ou le paradis perdu), le futur（le roman d'anticipation）ou le rêve（*Le Roman de la Rose*).

Ce genre de texte met ainsi l'accent aussi sur les différences culturelles entre l'utopie et le monde européen : le narrateur s'étonne de tout ce qu'il voit et entend dans l'utopie, et ses réactions déterminent l'attitude du lecteur en lui suggérant une réponse appropriée aux événements narrés. Ce dispositif discursif, que la narratologie nomme « évaluation », est un élément fondamental de tous les récits de cette nature, y compris les romans et les nouvelles. Seuls certains textes écrits au vingtième siècle l'abandonnent, en interdisant l'identification du lecteur aux personnages.

L'intérêt d'une analyse théorique de ce type de stratégies narratives ne se limite pas à l'étude des mécanismes romanesques. Elle permet, plus généralement, une approche narratologique des modes de communication, adéquate à toute forme de discours destiné à rapporter une expérience.

mots-clés : utopie, fiction, narratologie, communication, histoire de la pensée