

## 偽りの旅路 : Romantic Journey

森, 茂太郎  
九州大学言語文化部助教授

<https://doi.org/10.15017/9947>

---

出版情報 : Stella. 12, pp.79-94, 1993-03-20. 九州大学フランス語フランス文学研究会  
バージョン :  
権利関係 :

# 偽りの旅路

— Romantic Journey —

森 茂太郎

## 1

「旅」ほどロマンティックなものはあるまい。わけてもそれが、見知らぬ異国、水平線の彼方、目路はるかな異郷への、漠たる憧れに充ちた旅立ちであるときには。

Mon enfant, ma sœur,  
Songe à la douceur  
D'aller là-bas vivre ensemble!  
Aimer à loisir,  
Aimer et mourir  
Au pays qui te ressemble!

「いま」と「ここ」を逃れてはるかな異国への旅立ちに焦がれる想いは、何もひとり「旅への誘い」の詩人の胸にのみ萌したものではなかった。「君知るや南の国」——まだ見ぬ国への憧れを妙なるしらべに託して歌ったゲーテの昔から、それはロマン派の詩人にとってとうの昔におなじみの主題、おなじみとなった挙句の果ては、内容空疎な類型詩をおびただしく産み出しながら、ついには取るに足らぬ紋切り型まで墮落した、あの数知れぬ「ロマン派の遺産」の一つであった。しかしこのボードレルの手になる「旅への誘い」が、作品としてはかなり後発のものでありながら、凡百の類型詩をはるかに越えて、ある真実な響きを後世のわれわれ読者にまで伝えることに成功しているとするなら、その理由は、寄せ返す波のたゆたいにも似た律動と措辞の巧みさもさることながら、何よりもまず、この「旅への誘い」というごくありふれた主題が、詩人の内面ふかく秘められた根源的な志向にひたと寄り添うものであったから

に相違ない。ありていに言って、それはロマンティックな志向、ありきたりなものに対して新奇なもの、身近なものに対して遠いもの、月並な「ここ」に対して茫漠とした「かなた」(là-bas)を追い求めてやまない、まぎれもなく「浪漫的」な志向性なのである。

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté.

ここで一人、架空の読者にご登場願うとしよう。さて、この読者にしていささか学問の嗜みありとすれば、たぶん彼は詩を読むだけでは満足せずに、手近の注釈書（ここではかりにアントワヌ・アダンのそれとしておく）をひもといてみることであろう。すると彼がまず教わることになるのは、冒頭「わが妹」と呼びかけられている女性は、従来そう信じられてきたように「黒いウェヌス」、すなわちジャンヌ・デュヴァルではなく、「秋の女」という美しい異名をとるマリー・ドーブランであるという事実である。このときわれらが読者が、ただたんに学究心のみならず、いささかの詩心をもあわせもつとするなら、かならずや彼は次のごとく独りごちるにちがいないまい。埒もない詮索ではないか！「わが妹」がジャンヌであろうとマリーであろうと、さようなことは詩の鑑賞にはいっさい関わりのない瑣末事だ。なるほど、いずれかの女性が詩人の靈感の源になったということはあるえぬではない。が、素材として詩のなかに移し入れられた段階で、現実の女は消え、すでに彼女は詩のなかの女、作品以外のどこにもその面影を求めようのない不在の女と化している。「わが妹」は詩人の夢想のなかにしか存在しない女、そう、言ってみれば——と、少しばかり精神分析を齧った覚えのあるこの読者は考える——これはラカンのいう「存在しない女」、「性的関係の存在しない」という現実には存在すべくもない女なのだ、と。

われらが読者は、この「文学的」でもあれば「科学的」でもある反駁に大いに気をよくして（ここで注釈書を放り出すのでなければ）これでこの問題は一件落着とばかり、注釈のさらに先を読み進むであろう。すると、嗚呼、純朴なるわれらが読者は、たちまちわが目を疑うような記述にでくわすことになる。「かしこに行きてもに住まん国」、「君にさも似しかの国」とは、学者の衆議一決するところによれば、なんと現にある国、それもオランダであるということではないか！このはなはだ散文的で興ざめな憶測には、遺憾なことに、学者に

ありがちな解釈妄想として卻けるわけにはいきかねる信憑性がある。というのも、同じ詩人の『パリの憂鬱』には、まったく同じ標題の、それも同一の素材とモチーフを転用したとしか思われぬ散文詩があり、ネーデルラント派の細密描写にも似た克明にして委曲をつくしたその描写を読むかぎり、ここに描き出された光景がオランダのそれであることはまず疑いなしと認めざるをえないのだ。

このとき、われらが読者を捉えるのは、あるふしぎな困惑、しかとは説明しがたい、ある奇妙な失望感である。言ってみればそれは、これまで茫漠とした「かなた」、はるかなる水平線のかなたととどまっているものとばかり空想していた「かの国」が、いきなり目の前にたち現われ、あろうことか、「あなた」と「こなた」を隔てる深淵が埋め立てられ、手もなく両者が地続きにされてしまったような塩梅なのだ。とまれ、こうした読者の困惑が、それ自体ロマンティックとしか言いようのない反応であることはたしかである。ところがこの場合、どうもそれだけではなさそうなのだ。われらが読者の居心地の悪さは、恋人たちの憧れの国が現にある本物の国であるということのみならず、それがほかならぬオランダであるということにもまた起因していたからである。ギリシアやイタリアならまだしもだ、がこともあろうに、あのオランダとは！

かように読者が考えるについては、それなりのしかるべき理由がある。それというのも、この男はポーの熱心な読者であり、オランダと聞けばほとんど条件反射的に「鐘楼の悪魔」を想い出してしまうほどなのだが、さて、このポーお得意のファルスでは、ほかでもないオランダの国が、そのグロテスクな縮図ともいふべき「ナンジカシラ」の町（«Vondervotteimittiss», すなわち«I wonder what time it is»のオランダ訛り）として戯画化され、完膚なきまでに愚弄されていたからである。ポーの小説にグロテスクに誇張して描き出されたオランダは、皮肉にも「世界で一番美しいところ」とされている。誰の目にも明らかなその特徴はといえば――

(1) 閉鎖性——主要道路から遠く離れた僻地、周囲4分の1マイルほどのちっぽけな盆地の底に位置し、おまけに四囲をぐるりと丘に取り巻かれているから、「読者のなかでもこの町を訪れられた方はよもやあるまい」。すなわち、これは外界から隔絶した小世界、まるであのアステリックスの村さながらの隠れ里なのである。この町の住人は、ついぞ「丘を越えて外へ出たためしが無い。それには、もっとも至極な理由がある。つまり彼らは、この丘の外側に何かがあるとは、思ってもみないからである」(野崎孝訳)。

(2) 永遠性——「ナンジカシラ」の町は発祥当初からまったく同じ状態のまま、今日まで続いてきた。つまりこれは、時間による変遷と衰退を奇跡的にまぬかれた町なのである。「この町一番の古老の記憶をたどってみても、今と少しでも違っているところなんか、町のどこにもないという。そしてまた、そんな疑念をちょっとでも仄めかそうものなら、それは侮辱と考えられるくらいなのだ」。

(3) 秩序ある美——盆地にはタイルが敷きつめられ、その周囲に、前庭と日時計と24個のキャベツをそなえた、まったく同じ造りの「小さな家」が整然と立ち並ぶ。家そのものは、どれも「驚くほど美しい」。すなわちこの小世界を律するものは、まさしく「旅への誘い」の詩人の望んだとおり、「秩序」、そして「美」なのである。語源学者によると、ギリシア人のいわゆる《*χοσμος*》は「秩序ある美」を意味するそうだが、それならこの60軒の愛らしい家が立ち並ぶ小世界は、まさしく完璧なコスモス、完全無欠なマイクロ・コスモスと呼ばれるにふさわしい。

これらの家はすべて丘を背にして建てられ、したがって家の正面は例外なく盆地の中心を向いている。さて、各戸の玄関先から「ちょうど60ヤード」離れた真ん中に、この小世界のいわば宇宙軸 (*axis mundi*) ともいうべき巨大な鐘楼が聳え立ち、さらにこの鐘楼のなかに、「町の誇りであり驚異でもある」大時計、「古記録が示すかぎりの太古以来」正しい時を打ちつづけてきたという大時計が鎮座ましましているのである。そればかりではない、町中いたるところにある柱時計や懐中時計もこの大時計にならって寸分の狂いなく時刻を告げるものだから、「この町ほど正確な時間を守るところはどこにもなかった」。かくして「ナンジカシラ」の町は、鐘楼と大時計を中心にして、その周囲に一つの「ヌーメンの」と呼んでもおかしくない自己充足的なコスモスをかたちづけていたのである。

「ナンジカシラ」町の憲章に曰く——

「すべて旧来の善きしきたりを変更することはまちがいであること」

「ナンジカシラの町の外には、ろくなものがないこと」

「われらは、あくまで、われらの時計とキャベツに忠誠をつくすべきであること」

そんな自足した小世界に、ある日、得体のしれぬ他国者、「悪党づらしのためかしや」(存在解体の神、あのディオニュソスのはるかな末裔でもあろうか)が丘を越えてやって来て、町中の敬意を一身に集めている鐘楼守りを巨大な

ヴァイオリンの一撃のもとに昏倒させ、鐘楼の大時計をしてありうべからざる13時を打ち鳴らしめ、この町の尊敬すべき秩序を根こそぎくつがえしてしまう——ざっとこんなところが、この町に最近起こったという「不幸な事件」の顛末なのである。

ところで、この小説で容易ならぬ役目を果たしている時計は、ブルジョワの家庭生活においてなくては適わぬ七つ道具の一つであったが、ボードリヤールはその意味を次のように分析している。

ブルジョワないしプチ・ブルジョワの家庭においては、(農家の)柱時計の代わりに振り子時計があり、ふつうそれは大理石造りの暖炉の上に、多く鏡を背にして置かれていて、これらのものすべてが驚くほど直截にブルジョワの家庭生活を象徴している。なぜなら時計は、空間における鏡の位置を、まさしく時間において占めるからである。鏡像のもたらずものが一つの閉域、いわば空間の内面化(introjection)であるとすれば、同じように、そして逆説的にも時計は、永遠性と内面化された時間の象徴なのである。農家の柱時計が今日もっとも需要あるものの一つであるのは、世にこれほど安心感を与えるものもまたないからである。というのも柱時計は、その家具としての親密さのなかに、いつのまにか時間を取り込んでしまうからである。[...] 振り子時計や柱時計の時を刻む音が、室内の親密さをどれほど高めるかは誰でも知っている。なぜかと言えば、時計の時を刻む音のおかげで、いつしか室内はわれわれ自身の胎内と区別のつかないものになってしまうからである。(『<もの>の体系』)

時計は「永遠性」の象徴である、とボードリヤールは言う。つまり時計は、時を刻みながら、時間を親密なものに、われわれ自身の肉体のリズムに即したものに変わることによって、いつのまにか時間そのものを無化してしまうのである。あるいは時計は時間からその本性、つまり予期しえないものという本性を抜き取って、予期しうるもの、したがって「安心感を与えるもの」に変えてしまうのだ。それは時間に対する場所の勝利である。なぜなら、時計によってこそ、われわれは時間の脅威を脱し、ある自律した世界、われわれが安心してそのなかに住まうことのできる安定したコスモスを築きうるからである。時計のために変容させられた時間の支配する世界では、すべてはあらかじめ知られ、予見されてもいるから、新しいことは何一つとして起こらない。もし時間の特性が、予断を許さぬもの、われわれの期待を裏切るものの出現にあるならば、ここには時間などは存在しない。あるものはただ、永遠の休息、恒常性(homéostasie)、あらゆる過剰に対する快樂原則の全面的な勝利である。「ナンジカシラ」町の特性が、その徹底した閉鎖性、永遠性、秩序ある美にあった

ことはすでに見たとおりだが、これらひとと羨む特性が、ことごとく町の中心に屹立する鐘楼に由来するものであり、またひとえにこれに依存するものであったということが、いまや合点されるにちがいない。鐘楼がこの町の宇宙軸であったというのは、だから、たんなる気の利いた喩えではないのである。

その時計が突然、狂い始めたのである。これが「ナンジカシラ」町の住人にとって、まさに宇宙そのものの崩壊にも比すべき震天動地の大事件であったことは、もはやあらためて強調するまでもあるまい。

\*

「旅への誘い」と「鐘楼の悪魔」！いくらこの短篇のフランスにおける紹介者がボードレールだからといって、これはちと奇抜すぎる連想というものではあるまいか。ある者は言うだろう。それこそまさに詩作品に暴挙を加えるというものだ。作品のうちなるオランダを現実のオランダと取り違え、あまつさえ、ポーという悪意の天才によってグロテスクに歪曲されたオランダを詩のなかに不当にもちこもうという許すべからざる企てである、と。そしてわれわれの無学を憫笑しながら、たぶん次のように教え諭すことだろう。ヨーロッパには18世紀このかた、オランダをめぐる文学的トポスともいべきものが厳として存在し、少なからぬ作家が理想化されたオランダを描いてきた。ボードレールの「旅への誘い」は、ただその流れを汲む作品の一つというにすぎない、と。こうした由緒ある文学的伝統をなおざりにして、あろうことか、ポーの「鐘楼の悪魔」を連想するなどということは、汝の偏奇な読書傾向のしからしむる業である。いや、汝自身もそれを重々承知しているはずだ。それが証拠に、汝もさすがに気が咎めるものか、下手な芝居をして、哀れな読者におのれの責任をなすりつけようとしているではないか、云々。

おそらく彼の言うとおりのことであろう。がしかし——と、わたしはなおも釈然としない思いで考える——オランダの「秩序」を称えるベルナルダン・ド・サン＝ピエールにせよ、「静寂と安息」をことほぐゴージェにせよ、彼らの抱いていたオランダのイメージは、「鐘楼の悪魔」に描かれたそれとさほど異なるものではなかったのではないか。いや行きがかり上、あえて強弁させてもらうなら、まったく同じだと断定してもさしつかえないのではあるまいか。肯定と否定、美と歪曲、理想化と戯画化の違いこそあれ、ポーによって描かれたオランダも、「かしこ、ものみなは秩序と美、豪華、静寂、はた快樂」と形容

されて少しもおかしくない世界だったのではなかろうか。少なくとも、排除された時間そのものの出現であるような、あの「鐘樓の悪魔」が到来するそのときまでは。

そう思って読み返してみると、とくにこの詩の第二節、「われら二人の部屋を飾る」という品々は、「歳月に磨かれて艶映ゆる家具調度」にせよ、「豪華な天井」にせよ、「底なく深き姿見」にせよ、みなどことなくあの「ナンジカシラ」町の「小さな家」の、「ほとんど灯り取りもない」仄暗い室内を髣髴とさせるのではないか。なるほど、ポーの短篇に見られた時計はここにはない（ちなみに『パリの憂鬱』では、大時計がまるで「ナンジカシラ」の町さながら、「深遠な、意味ぶかい厳肅さ」で、人びとに「幸福を告げて」いる）。しかし、あえて言わせていただくなら、ここでも時計に相当するものはあるのであって、それがつまり「姿見」である。ボードリヤールも言っていたのではないか、時計は空間における鏡の位置を時間において占めるものである、と。

鏡は、富裕な家庭のいたるところで、反復と表面性と反映のイデオロギー的な役目を果たしている。鏡は贅沢品であり、その奥では、ブルジョワの勿体ぶった動作の一つ一つが果てしなく増殖し、みずからの財産と戯れるという特典を見いだす。[...] 鏡は空間を閉ざし、壁面から部屋の中心へと回帰する。鏡がその数を増せば増すほど、室内の親密さも輝きを増すが、他方でそれはひたすら自閉してもいくのである。

ユベールというボードレール学者は、この「旅への誘い」について論じながら、一幅のネーデルランド派の絵画に恋人たちが見入っている光景としているが、この説の当否はさておき、そう主張するユベールの気持ちはまんざら分からぬでもない。というのも、この詩、とくにいましがた見た第二節のイメージは、開かれた外部を志向するどころか、かたく閉ざされた内部に向かってひたすら自閉していこうとするからである。ところで、すでにたびたびふれた『パリの憂鬱』の同題の詩では、詩人みずから次のように嘆息していた。

されば、わたしの精神が描き出したこの絵のなか、おまえにそっくりのこの絵のなか  
に永遠に生きようではないか、永遠に移り住もうではないか。

語るに落ちるとはこのことだ。絵の中の小さな世界、これほど親密で満ち足りた世界がほかにあろうか。

ここにきて、われわれは次のような疑いが生じるのをいかんともしがたい。



ボードレールの旅は、いや一般にロマン派の旅は、茫漠とした「かなた」への憧れと見えて、その実、その旅の背後には、外界から隔絶してひたすら安楽な内部へと回帰してゆく倒錯した志向が隠されていたのではないか。そしてその志向は皮肉なことに、彼らが目の敵にしたあの「賤民」たち、あのブルジョワたちの志向とそっくり軌を一にするものだったのではないだろうか。ブルジョワたちは重いカーテンと厚い絨毯で、現実世界のうちに彼らの砦を築く。これに対して詩人たちは、想像力の翼を駆って、この世ならぬ非在の国に彼らの夢の宮殿を築く。しかし両者の夢想の方向は等しく、いずれも自足した小世界への希求なのだ。

Mon enfant, ma sœur,  
 Songe à la douceur  
 D'aller là-bas vivre ensemble!

この「心地よい」世界、「かなた」の鏡に映し出された理想の「ここ」にいかなる他性の影も射さぬためには、恋人はぜひとも「わが兄」であり、また「わが妹」でなければならなかったのである。

## 2

ロマン主義的な「旅」の背後に仄見える自足した小世界への希求、それを最初に、しかも余すところなく暴き出したのは、わたしの知るかぎり、「ノーティラス号と酔いどれ船」のロラン・バルトである。この小気味よいエッセイは、1954年から56年にかけて、「レ・レットル・ヌヴェル」誌に「今日の小さな神話学」として連載された各々わずか2、3頁の文章のうちの一つであるが、時事的な他の文章とはいささか趣を異にして、ジュール・ヴェルヌの冒険小説を俎上にのせ、その「冒険」の背後に隠された冒険とはおよそ異質な、否、これに背反さえする欲望を明るみに出そうとする。ロマン主義は俗流化し大衆化しながら20世紀も末の今日まで執拗に生き延びているとするなら、ここでバルトがその源流の一つをなす19世紀の小説作品を取り上げたのも決して理由のないことではない。いや、現代の闇なき公共空間をひそかに支配する不可視の権力、「神話」を暴き出そうとするバルトの試み(essai)にとって、それはぜひともなくては適わぬ一章であった。

バルトはまず、ヴェルヌの冒険小説において、「旅」の想像力は読者を異境へ誘おうとするものではなく、むしろひたすら内へ内へと収斂してゆく求心的運動にこそ仕えているのだという。それがめざしているのはごくありふれた幸福、アンクル・トムの樹上の小屋や洞窟生活を夢見る子供なら誰しもよく知っている幸福、閉ざされた世界の幸福なのだ。閉じこもること、閉ざされた世界で孤独な自分だけの夢に耽ること、これが幼年期とヴェルヌに共通する夢なのである。それはまた、「内」と「外」を別つ境界を画定し、ある固有の場、おのれの意のままになる私的空間を確保せんとするブルジョワ的な「所有」の夢でもある——「上履き、パイプ、煖炉のほとり、戸外では嵐が、すなわち《無限》が、空しく吹き荒れているというのに」。

彼が占有したこの世界、彼が主人として絶対権を振るうこの世界にあってはならぬものは、空虚である。だからこそ彼は、あたかも空間恐怖症の患者のように、おのれの支配する世界をさまざまな事物でもって埋めつくさずにはいないのだ。「厚いカーテンの上にさらにレースのカーテンを重ね、床には絨毯を敷きつめ、椅子もテーブルも大きなのを置いて、炉の上には鏡を張り、壁には金縁の絵が掛けてある」(吉田健一「ヴィクトリア風」)という、典型的なブルジョワの家庭を思い浮かべていただきたい。ただ一つの身ぶりで「内」と「外」を区切ること、そして切り取られた内部をできるだけ多くの所有物もしくは獲得物で充たすこと、これがブルジョワに特徴的な身ぶり、あえていえば、離れ小島を自分の島に変えてしまったあのロビンソン・クルーソーの昔から、近代西欧に最も特徴的な身ぶりであったのだ。それはさておき、こうした所有の身ぶりの具体的なあらわれを、バルトは特権的な旅のシンボル、すなわち「船」において見る。

なるほど船は旅立ちの象徴かもしれぬ。しかしより深層のレベルでは、船は閉域の暗号なのだ。ひとをして船旅に誘うもの、それは完全に閉じこもる喜び、可能なかぎり多くの事物を手もとにおく喜び、一口に言えば、絶対的に限定された空間を意のままにする喜びである。船を愛すること、まずもってそれは、びたりと閉ざされた至上の家を愛することであり、あてどない旅立ちを愛することでは断じてない。船は移動の手段である前に、何よりもまず「住む」という事実なのだ。ところでヴェルヌの船は、なべて文句のつけようのない「炉辺」であって、その途方もない航海にしたところで、閉域の幸福、船内の温かい人間性をいやまに強調するためのものでしかない。ノーティラス号はかくて愛すべき洞窟となる。この亀裂なき内部から巨大な円窓を隔てて外部にひろがる茫漠とした海洋を目のあたりにするとき、そしてまた、こうしてただ一つの身ぶりで内部をその反対物によって区切るとき、閉ざされた空間のも

たらず喜びは最大のものとなる。

ここに見られる「至上の家」や「洞窟」という比喩にバシュラールの筈を聴きとり、またノーティラス号に酔いどれ船を対比させる手口にあの『ボードレール』論のサルトルの影を見てとることは、さして無謀な業ではあるまい。それはともかく、わずか3頁にも満たないこのエッセイにおいて、バルトの主張することはいたって明快であり、そこにはいかなる誤解の余地もない。つまりそれは、われわれがボードレールの「旅への誘い」についてすでに見たこと、すなわち、遠いはるかな国への旅立ちと見せて、その実、その最も根源的な志向は、閉ざされた世界への希求、何ものにも掻き乱されることのない平穏な生活の夢であるというにつきる——大地と休息の夢想、というわけだ。

ヴェルヌの小説からさまざまな要素を抜き出してこのバルトの主張を裏付けることは、たとえばクレマン・ロセのような博覧強記の哲学者にとって、なんの造作もないことである（『哲学者と魔術』参照）。一例を挙げれば、バルトはノーティラス号を「愛すべき洞窟」と規定しているが、同じことはヴェルヌの小説に登場するほとんどすべての発明物について言いうるだろう。『気球に乗って五週間』の軽気球、『征服者ロビュール』の飛行戦闘器械、『悪魔の発明』の小型人力潜航艇、『グラント船長の子供たち』の要塞とも帆船ともつかぬ堅牢無比の船、『ラ・ジャンガダ』の都市にも見まがう巨大な筏、等々。さて、こうした発明品の眼目は、ロセも指摘するとおり、そのきわめつきの安全性もさることながら、いささかも危険にみちた外部世界との接触なしに、全世界の踏破を可能にするというところにある。この意味で、ヴェルヌの小説の典型的ヒーローは、ネモ船長でもリデンプロック教授でもなく、『80日間世界一周』のフィリアス・フォッグであるとロセは言う。というのも、このギャングル好きの英国人は、世界を股にかけるその超人的なスピードによって、外界とのあいだに不可視のバリアをはりめぐらしつつ、わき目もふらず、まっしぐらに異境を駆け抜けてゆくからである。触れるなかれ！いわばこの男にとっては、乗り物ではなく彼のおそるべき脚力が、わが身を守る完璧なまでの鎧と化しているのである。ネモ船長が完全自動制御のカプセルに閉じ込められて宇宙空間を旅する今日の宇宙飛行士に似ているとするなら、『80日間世界一周』のフィリアス・フォッグは、当節流行のバック旅行の気ぜわしい旅人に似ている。いずれも異境を旅しながら、他者との遭遇、他性のもたらす衝撃にはとんと無頓着なのだ。

が、そうは言っても、ジュール・ヴェルヌの「驚異の旅」は、なるほど「驚異」にみちた、不思議な旅ではある。どこかの博物館に保存されている「蛸の骨格標本」というのも不思議なら（ぜひ一度見てみたいものである！）、氷点下6度から7度の水温の海底を身も軽々と歩んでゆく潜水夫なるものもまた不思議である（いずれも『海底2万哩』）。この小説のなかほど、大海のまっただなかで、ノーティラス号が大蛸と死闘を演ずる有名な場面があるが、蛸は深海の生き物ではなく大陸棚にしか棲息しない、などという術学者ぶった揚げ足取りはやめておこう。たぶんヴェルヌは、いにしえの昔より古い、かのクラークン伝説にあやかっただけなのであろうから。しかし「科学的」という評価の定着した作家にしては、これまたいくぶん首をかしげたくするような記述ではある。（『海底2万哩』を映画化した制作者たちが、この巨大な海の化け物を鳥賊に変更したのは、彼らの真意はどうあれ、ともかく賢明にして「科学的」な処置ではあった。）この「驚異の旅」のまさしく「驚異」に充ちた不思議の数々については、未知動物学の泰斗ユーベルマンズの興味ぶかい著作にゆずることにしたいが、しかしこのわたしにとって何より不思議でならないのは、天地開闢以来、いまだかつて一度もひとの眼に触れたことのない海底を2万哩も旅しながら、ノーティラス号の幸運なる船客、アロナクス教授は、自分が知らないような海の生物、間抜けな彼の助手がちどころにラテン語の学名を貼りつけることのできないような未知の生物にただの一匹も出会わないという不可解な事実である。この教授にとっては、天が下、いやたとえそれが前人未到の深海であっても、新しきものは何一つとして存在しないのだ。すべてはあのキュヴィエの望んだとおり、つまりすべての発見はすでになされ、後はそれを分類整理する仕事が残っているばかりであるという具合に進行するのである。これを要するに、ジュール・ヴェルヌの小説に登場する科学者は、彼の肩書、彼の自我理想にあくまで忠実なのだ。つまり彼は「知っている」と想定される主体（SSS）であるどころか、まさしく知っているのである。

こうしたものが、実はジュール・ヴェルヌの「驚異の旅」なのである。たしかにそれは不思議な旅、あらゆる未知のものをすでに知られたもの、あらゆる外部をたちまち内部に変換してしまう、——いわば錬金術的な旅だ。伝説のミダス王にも似て、ひとたび彼の手に触れたが最後、いかな未知なるものもたちどころに既知なるもの、すでに知によって占有されたものに姿を変えてしまうのである。しかも伝説の王とはちがいが、この錬金術師が欲望の渇きに苦しめられることはない。「かなた」はすでに「ここ」なのだ。あらためてわがものに

するまでもなく、とうの昔に占有されていたものなのだ。おそらくここに、あらゆる「かなた」がすでに前もって幸福な「ここ」に同化されているという点に、ボードレールの旅とはまたちがう、ヴェルヌの旅の根本的な楽天性のよってきたるゆえんがあらう。

未来、すなわち知られざるものについて語ると称しながら、その実、過去、すなわち知られたものについてしか語らないSF小説の祖にヴェルヌが擬されるのも、けだし当然であると言うべきではないか。

### 3

われわれはロマン派の旅の行方を追って、まずボードレールの旅、ついでジュール・ヴェルヌの旅を見てきた。そこでまず推測されたことは、両者いずれの旅においても、「かなた」は「ここ」を堅牢ならしめるためのアリバイとして要請されているにすぎないのではないか、ということであった。ボードレールの旅においては、「かなた」へと向かう夢想の背後に「ここ」、あらゆる他性の脅威をまぬかれた至福の「ここ」の夢想が忍ばされ、「かなた」は実は理想化された「ここ」、旅立ちの夢想によって変容させられた「ここ」にすぎなかった。さらにヴェルヌの旅においては、「かなた」との対比の効果において「ここ」の幸福がことさら際立たされ、それどころか、まるであの取り違え(quiproquo)の喜劇のように、「かなた」はいつのまにか「ここ」、すでに主体によって占有された「ここ」にすぎないことが発見されるのであった。なるほど、彼らロマン派もたしかに旅には出るのだが、それは裏口からこっそり「ここ」に戻ってくるため、それも旅というアリバイによって、いまやより鞏固なものに変容させられた「ここ」に戻ってくるためなのである。

旅とはアリバイなのだ。「かなた」へ出発したと見せかけて、実は「ここ」に踏みとどまるためのアリバイなのだ。彼らロマン派がどう言おうと、彼らの旅は卑俗で退屈な日常生活からの脱出などではない。まったく反対に、それはさらにふかく大地に根を下そうといういとなみ、てこでも大地にしがみついて離れぬという土地所有者のいとなみなのだ。「かなた」は想像的な「ここ」を領有するためにこそ要請される。想像的な「ここ」とは、他性の影によって脅かされることのない、いかなる亀裂もたえて生じる恐れのない「ここ」である。ひとが旅立つのはただ、よりよく土着するためなのだ。「かなた」の呼びかけとは、実は「ここ」の呼びかけ、現実には求めて得られぬ理想の「ここ」、

不壊なる「ここ」の呼びかけなのである。

安楽椅子の旅人 (armchair traveler)。ブルジョワ的自己満足を忌み嫌い、さすらいと冒険の旅を愛すると広言しながら、その実、彼らが求めていたのは、何よりも腰を据える喜び、安楽椅子のなかに深々と身を沈み込ませる喜びにすぎなかった。が、それはまた、本当の「ここ」は彼らの言いふらすようなものではないこと、ブルジョワ的不動の秩序にすみずみまで統治されたものではなく、本来、不穏な動揺をはらんだものであることを、彼らロマン派がどこかで感じ取っていたせいでもある。

「僕は汽車が駅にはいつてくるたびに、それが何か敵の包囲軍を突破してきて、人間が無秩序に対してまたしても勝利を博したような気がしてならないんだ。〔…〕君はスローン・スクエアの次はどうしてもヴィクトリアだというけれど、僕は反対に、その次はどんなことが起こるかかわからなくて、ほんとうにヴィクトリア駅に着いたときは九死に一生を得たという感じがする。だから車掌が、ヴィクトリア、と叫ぶのは無意味なことではないので、それは僕にとっては勝どきなんだ。ほんとうにヴィクトリア、つまり、人間の勝利なんだ」(チェスタートン『木曜の男』、吉田健一訳)

ロマン派の詩人たちは、けっしてこの「世間体を重んずる」詩人のようなあからさまで率直なもの言いはしない。彼らはむしろ同じ小説に登場する、アーネキストを気取る「赤毛の詩人」のように語るほうを好むだろう。

「地下鉄に乗っている会社員や労働者がなぜあんなに疲れて悲しそうな顔をしているか、君は知っているだろうか。あれは皆、自分たちが行くべき方向にちゃんと行っていて、切符に書いてある行先に必ず着くことを知っているからなのだ」

この「赤毛の詩人」も、なるほどこの男なりに「明晰」ではある。がそれは、おのれ自身である勇気をもたない明晰さ、みずから知っていることを知ろうとしない不毛の明晰さだ。あらゆる神経症は、おのれの明晰さに対する怯えから生じる。神経症とは何よりもまずおのれ自身の知、おのれ自身の真理の抑圧なのだ。ところで、すべての抑圧は成功する。しかし「抑圧と抑圧されたものの回帰は同じものである」(ラカン) かぎり、抑圧の成功とはつまり、症候そのものの出現にほかならない。そこでわれわれとしては、次のように言うことができるであろう。ロマン派の旅は、ロマン派の不安の、症候としてのあらわれにほかならない、と。

こうして、ロマン派の旅の秘められた動機があらわになる。ロマン派の旅の

発条をなすもの、それは「ここ」に寄せる神経症的な愛、ラカンならおそらくその「憎愛化」(hainamouration)について語るであろう屈折した愛である。言ってみればそれは、ままたらぬ現実の恋人に嫌気がさして、行きずりの見知らぬ女にそこはかかない恋情を寄せる男の浮気心のようなものだ。しかし言い寄れば、そして運よくものにすれば、またしてもうんざりしてしまうのは目に見えている。となれば、遠くから眺めているにしくはあるまい。いつまでも壊れることのない理想の姿を見ているにしくはあるまい。欲望には距離が必要なのだ。距離あらばこそ、現実はこの世ならぬ輪光にまとわれて出現し、ときにわれわれの目を眩ませもするのである。ラカンも言うように、女性は衣服の下でしか裸ではない。欲望の対象が忌避するのは、「ここ」との短絡的な出会いなのだ。たえず「かなた」にあること、これこそ欲望の対象の定義である。われわれの欲望のアキレウスの足は、いつだって速すぎるか、それとも遅すぎるかするのだから。

「かしこ」はつねに「ここ」であり、未来永劫、呪わしい「ここ」を逃れることなどできやしないのだ、そう悟ったとき、あらたな旅、旅そのものを目的とする旅、自己目的化した旅が姿を現わす。これがつまり、デ・ゼッサントの旅、ただひたすら旅の観念の実現にすぎぬような旅である。

もはや「ここ」から「ここ」へのたんなる移動にすぎぬような素朴な旅は問題ではない。「かしこ」への旅、ただし、いかなる「ここ」にも断じてなることのないような、純粋な「かしこ」への旅が問題なのである。それは「かしこ」に行くことによって果たされない。「かしこ」に到達したが最後、「かしこ」はたちまち「ここ」に転落し、愚かな旅人はまたしても「ここ」への不満、「かなた」への憧れをかこつ羽目になるだろう。この旅人にとっては、ロッセも指摘するように、旅の実現よりもその観念のほうが重大なのだ。あるいは観念そのものが、ほかならぬその「実現」なのだ。なぜならその目的は、たとえ束の間であれ、「ここ」を否定することにあるからである。

デ・ゼッサントはロンドンに旅立たない。なぜなら、彼はすでに幻滅を体験した男だからである。かつて彼はパリを出立し、次々にオランダの町を巡歴したのだったが、この旅行の結果は、「要するに、手ひどい幻滅であった」。彼はネーデルランド派の絵画によって「オランダという国を心に思い描き、あらかじめ勝手に自分流に作りあげていた」。ところが、実際にオランダを旅したあげく彼が獲得したものとえば、「オランダはその他の国々と全く同様な、当たり前前の国にすぎない」、すなわち、「ここ」はついに「ここ」でしかないとい

う砂を噛むような認識だった。しかしいま、デ・ゼッサントがロンドンへの旅立ちをためらうのは、こうした過去の苦い体験にもまして、「すでに悪天候のパリで、彼は英国旅行の気分を存分に味わっていた」からでもある。

熱い鋳物と煤の臭いのするロンドン、霧の中にたえず煙を吐き出す、雨の多い巨大なロンドンの町のイメージが、今、彼の眼前に展開されるのだった。次いで、立ち並ぶ船渠（ドック）の光景が見渡す限り広がった。〔…〕すべてこれらの光景は、想像裡のテムズ河のどす黒い薄汚れた水に洗われた、巨大な河岸の倉庫の付近や、大空の蒼白い雲を引き裂くかと思われる、マストや大梁の林立する中で活発に展開されるのであった。（ユイスマンス『さかしま』、澁澤龍彦訳）

烈しい驟雨を突いて馬車を走らせるデ・ゼッサントの目の前で、現実の市街はいつしかパリともロンドンともつかぬ不在の場所、「どこでもない場所」、ユートピアに変貌する。デ・ゼッサントは考える――

椅子に座ったまま、こんなにすばらしい旅行ができるというのに、どうしてわざわざロンドンまで足を運ぶ必要がある。自分は今、ロンドンの匂い、ロンドンの雰囲気、ロンドンの住民、ロンドンの食物、ロンドンの道具に取り囲まれて、少なくとも気分の上では、この都会の真んなかにいるのではないか。これ以上、何かを期待してロンドンまで行ったところで、結局それは、オランダ旅行におけるような新しき幻滅を求めに行くことになるのではあるまいか？

「かしこ」を訪れたとて「かしこ」の夢は果たされない。「かしこ」がまたしても「ここ」に変質してしまうありさまを、ただ手をこまねいて眺めているばかりであろう。とすれば、「ここ」とどまったまま「かしこ」の夢を紡ぐほうがましではないか。それでこそ「かしこ」の夢も、永遠に色褪せることなく、いつまでも純粋なまま保たれようというものだ。

要するにおれは、味わいたいものを味わったし、見たいものを見たのだ。家を出たときから、イギリス生活には堪能していた。だからこれ以上、下手な旅行に出かけて、この不滅の印象をふいにしてしまうとすれば愚の骨頂だろう。いったい、おれはどうして年来の理想に背き、自分の頭の中の変幻自在な空想の魔術を棄てて、まるで嘴の黄色い若造のように、やれ旅行に行きたいの、やれ珍しいところが見たいのと、馬鹿な考えを抱くにいったものだろう？

「さて」と、彼は時計を見ながらつぶやく、「とにかく家へ帰る時間である」。



こうしてデ・ゼッサントの旅は終わる。「ここ」を逃れて「かしこ」へ旅立つために、もはや彼は自分の隠棲の城、外界とまったく隔絶した彼の密室から一步も足を踏み出す必要はないだろう。なぜなら「かしこ」はいまやこの隠遁者の脳髓のなかに、すなわち、彼の想像力のなかにあるからである。この想像裡の「かしこ」は、もはやいかなる幻滅ももたらすはずのない「かしこ」である。なぜならそれは不在の、そして永久に不在のままでありつづける純粋な「かしこ」だからである。その務めはただ一つ、厭わしい「ここ」を否定することのみ。

それは完璧な否定である。なぜならそれは、不在によって不在を、欠如によって欠如を、想像的な空虚によって現実の空虚を覆い隠そうとすることなのだから。デ・ゼッサントの旅の完成であり、ロマン派の旅の終局である。このとき時代の好尚もまた、いつしかデカダンスからサンボリズムへと移行行こうとしていた……。

\*

Anywhere out of the world — 「世界の外へならどこへでも」。しかし「世界」という言葉の厳密な意味において、ロマン派の詩人たちが何よりも恐れていたのは、まさしく「世界の外」の出現、赤裸々な「ここ」の出現、ラカンの用語を借りて言えば、いかなる世界にも同化されることのない、あの「現実的なもの」(Le Réel) の不意なる到来であったかもしれないのである。