

## ユートピアへのノスタルジー

上村 博

はじめに

本研究は十九世紀のヨーロッパでどのようにして理想郷の表象が生み出されたかを、特に「スイス」とノスタルジーというトポスを文学や音楽作品がどう取り上げたかを例に挙げて考察するものである。ただここでの「どのよう」に」という問いは、ファンタジー溢れるさまざまな理想郷を列挙することを答えずとして期待するものではない。むしろ理想郷のひとつの典型としての「故郷」の像の成り立ちを分析することで、それがさまざまな他の理想郷と外見的に異なるにもかかわらず、理想郷の表象の持つ原理的な性格を解明することが可能になるのではないかと問いである。

十九世紀から二十世紀にかけて、欧米とアジア・アフリカの諸国は否応なしに頻繁な交渉を行うようになった。そこでは植民地主義による経済的搾取や文化的な圧力もあったが、その一方で従来の西欧中心の世界観や美的規範が揺らぎ、新しい世界像が理念化されたことも事実である。すでに十八世紀以来、ヨーロッパ人自身にとって、異国（ベルシヤ、トルコなど）は自らの社会を批判し、相対化する機会でもあったが、十九世紀半ばからはさらに時間的な過去や未来が自らの鏡として機能するようになる。異国趣味のブームや実際の海外渡航などによって、さまざまな新しい図像が芸術制作に導入されたが、それはあるときは新奇な未来像として、またあるときは過去の志向を持つものとして機能する。当時のヨーロッパ人が思い描いた別世界には、恣意的なオリエンタリズムのまなざしとともに、彼らの理想郷の喪失感と異世界への期待感とがなまぜになっっている。そこには、正当な意味での多元的価値観とは遠いとしても、今日の芸術制作にも通底する動機が認められよう。

こうしたさまざまな別世界が描かれる仕方やそれを希求する心情を考えると、スイスという土地の像と、またそれに強く結びつけられたノスタルジーの概念を再考することが助けになる。というのも、スイスは無論ヨーロッパの内部にあるものの、その牧人たちの住む山岳や湖の風景がヨーロッパ人にとっ

て新しい場所のトポスを提供したからである。そしてまたノスタルジーについても、それはまさしく自分の住まう現実の世界とは別の世界を思い描くことだからである。それは時間的な過去に向かうにせよ、故郷という空間的な場所に向かうにせよ、自分の本来あるべき場所を求める強い感情である。風景に讚歎する、あるいは芸術作品を鑑賞するという経験と並んで、あるいはそれら以上に、ノスタルジーは特別な場所への感性の顕著な表れであり、ノスタルジーの向かう先の場所がいかなる性質を持っているのかを分析することにより、異世界表象の構造を見定める手がかりが得られるのではないだろうか。

もともと、異世界の像はノスタルジーの対象となるようなものばかりではない。陰惨で恐怖の対象となるような世界、いわゆるディストピアについてはここでは取り上げないが、理想郷ということに限っても、その姿は必ずしもノスタルジックではない。それとは別の類型も考えられる。すなわち、ノスタルジーの対象となるような穏やかな故郷とは対照的な、刺激的で輝かしい未来都市の像もある。その描き出す場所の像はきわめて異なっているものの、懐かしい過去の像と並んで古代以来の文学的なトポスである。また「かつてあった」と「これからあるべき」という差はあるとしても、いずれも今の自分にとって欠けている本来の場所として夢見られ、追い求められるものである。ノスタルジーの対象と未来世界との間には、見かけ以上に共通点があるし、またそれはおそらく芸術作品の作り出す仮構の世界と併せて考察する必要があるだろう。本稿ではそこまで議論を抜ける余裕はないが、ここでひとつだけ、ノスタルジーの対象を考えるうえで避けて通れない問題を挙げておこう。

「過去」にせよ「未来」にせよ、作られたものでしかない理念が特定の場所として具現していると思なされるとき、そこには人為的に作られたものを当然のものとして暗黙のうちに了解させてしまう「自然化」という操作が働いている<sup>①</sup>。とりわけ「故郷」という理念は生まれた土地と結びつくだけに自然化の操作は顕著でわかりやすい。他方で、本来あるべき場所として、人工的な、あるいは未来的な場所の像が使われることがある。これらにも自然化の作用が認められる。勿論、それらにノスタルジックな感情はそぐわない。ユートピア小説の描く理想郷はしばしば管理的な社会であり、建物も街路も幾何学的に構成され、いかにも自然豊かな風景とは全く異質な感覚を与えるものである。しかしそれも一種の「自然化」である。「自然」は何も清らかな山河や田園である

必要はない（ちなみに農村や里山も、実はすでに人工の産物であるが）。また古い家屋や生活感溢れる街路がなくても可能である。清潔な建物の並ぶ未来都市であっても、それはすでに理念が感性化されたかたちで出現している。自分の身体がそこに入り込み、本来のしかるべき姿でとるべき行動を可能にするような場所である。安堵や共感を提供する故郷の像と、緊張と刺激をもたらす未来の像とは、実はどちらも自分自身の分裂した姿に他ならないのである。このような「自然化」はむしろ「感性化」「審美化」と言い換えることもできよう。ここでもし「ノスタルジー」を本来の自分への回帰願望とするなら、昔懐かしい故郷のみならず、未来都市に対してもノスタルジーということが言えるかもしれない。本稿では敢えてそのような用語法は採らないが、少なくとも、ノスタルジーの向かう先には、理想化された自分のありかという点で、ユートピア性格があるということは言えるだろう。

以下の各章では、こうした意味での「ユートピアへのノスタルジー」が新しいトポスとしていかにして誕生したのかを考察したい。そしてそれを次の順序で考えてゆきたい。

第一章では、まず前提として、自分の身体のありかがどのように決まるのかを整理したのち、十九世紀初めには、催眠術や夢遊病などへの注目の結果、心身の分離や人格の多重性が認知され、一種の新たなトポスとして、文学作品や舞台作品を通じて次第に広まっていった様子を振り返りたい。ついで、第二章では、ノスタルジーの発祥の地ともいべきスイスという場所を例にとりあげ、十九世紀の理想郷の類型が生まれるうえで、それがいかに重要な貢献をしたのかを、「ハイジ」という世界的に広く読まれた物語や十九世紀に人気を博したオペラ作品のいくつかを例に考えよう。最後に、第三章とむすびでは、心身の間の（あるいは身体そのもののうちでの）分離というトポスと、特にスイスの像として顕在化した故郷というトポスとが、人間のアイデンティティの身体化の結果であることを論じたい。これは勿論あらためて「自然化」の問題と関わってくるだろう。

## 一 身体のありか

ノスタルジー（ノスタルジア、郷愁）は十七世紀後半にスイスで命名された病気である<sup>①</sup>。それは当初は異国に出稼ぎや就学に行ったスイス人たちに特有の

病いであり、彼らが故郷を離れたことで強い喪失感と寂寥を感じ、睡眠不足、食欲減退、発熱などの症状を起こすものであった。場所を恋い焦がれる病としてのノスタルジーと、そのもたらす経験については、すでに別途作品や風景の経験と比較しつつ、時間性の観点から論じているが<sup>②</sup>、本稿ではむしろノスタルジーの生み出した類型的な表現に焦点を当てたい。またそれはさまざまな姿で表象された異世界の像と比べて、いかなる特質を持つものかという問題である。しかしそれを扱う次章の準備作業として、本章ではまず「自分の身体はどこに所属するのか」という問いを考えたい。というのも、ノスタルジーが帰還願望であるとするなら、それは自分の身体が本来あるべき場所から移動して、別の場所に位置しているという意識に基づいているからである。そもそも身体がどこにあるのかを知るのが何なのか、というところから問い直そう。ついで、ノスタルジーや夢遊病というテーマが身体の所在についての問題意識を顕在化させたことを確認したい。

### （一）身体を位置づけるもの

自分の身体の帰属は決して自明なことではない。そもそも我々は常に自分の身体の位置を意識して生きているわけではないし、また自分で自分自身をすみからすみまでコントロールできてはいない。しばしば身体のありかを忘れることもあれば、またあるときは他人の身体と一体となって動くこともある。個々の細胞は勿論のこと、臓器や四肢ですら常に意識していることはない。

身体の位置や境界を比較的はつきり意識するのは、自ら能動的に運動し、かつ抵抗を受けとめるときである。しかしそのようなときですら、反射的で即時的な身体感覚はあっても、必ずしもそのありかについて考えることはない。身体がどこにあるのかという意識は、反省的なものであって、身体の運動感覚そのものではない。運動感覚に加えて、それがどこからどこへ移動して生じたのかを一つの空間内に軌跡として描くという操作が必要である。

そしてその移動する時間経過が跡づけられる「一つの空間」は、我々の知覚が瞬間的に把握できる拡がりというだけには限らない。記憶が介入することで、その拡がりには時間の厚みを持つてくる。腕を挙げる、歩く、跳躍するといったその場での運動は、自分の身体の位置変化を気づかせるきっかけにはなる。ただしそれだけでは、きわめて制限された範囲の拡がりしか与えられ

ない。その運動が行われているのがどのような町のどのような街路なのか、あるいはどの家のどの部屋なのか、という場所の認知のおかげで、その運動は明確に位置づけられ、方向づけられることになる。記憶の支えなく足を踏み出すだけなら、酔っ払いの千鳥足と同じで、空間の意識のない、瞬間的な運動感覚しか与えられないだろう。

身の回りの瞬間的な運動に限れば、自分は自分の身体感覚と重なっているかもしれないが、他の動物ほどにうまく作られていない人間の場合は、記憶の作る空間のなかではじめて安住できる。そしてこのような空間を作るものは個人の私的な記憶には限らない。我々が自分の身体を位置づける空間は、むしろ社会の中で共有されている記憶、さらには言語が作るものである。言語は世界を分節して人間が働きかける個々の対象を配置する。言語も一種の身体運動といってもよいが、特殊な身体運動であり、それは実行される以前の運動であるとともに、社会の共有物として体系化された、後天的に習得されるものである。そしてまた組み換えや組み合わせが可能な運動への身構えである。自分が誰でもどのような行動をとる存在なのかを決定するのは言語である。要するに自己のアイデンティティを作るのは多分に言語活動によるのであり、身体の運動感覚もある種のアイデンティティに寄与するものの、それは局限されたアイデンティティではない。

ところで、この身体感覚という、局限されたアイデンティティをもたらすものは、言語の作る空間的拡がりの中で作られる「自分」と同じ位置にあるものとして、常日頃は了解されている。身体運動はその場そのときに感覚されるとしても、それをどのような空間に配置するのは、言語という社会的な記憶装置が決定権を握っているからである。しかし、まれに身体運動の位置づけがうまくいかないこともある。それは記憶が断絶する場合である。たとえば諸感覚を持統的に関係づけることができない酩酊のような身体的不調のときもそうだし、その場合も含め、より広く言語の働きに障碍や変調があるときである。

そして言語の機能障碍は、身体の不調以外の理由でも起こりうる。むしろ身体の不具合以上に頻繁に生じるのは、言語の作る空間が単一のものでないときである。あるいは社会的に共有されている空間と、個人の認識する空間とにズレが生じたときである。社会的に共有されている空間と個人の生きる空間は、言語学者のソシユールの用いたラングとパロールの関係と同じく、両者同一の

ものではないが、後者は前者に依拠し、また前者は後者を通じて現実のものとして現れる。しかし社会的な空間は多層的であり、またそれぞれ共有されている範囲も異なる。世界や国家という大きな拡がりから地域や家庭といった比較的小じんなりした拡がりに至るさまざまな空間は、おおむね入子構造的な理解されているだろう。これは教育や報道の作る言語の働きである。しかしそれは常に階層化されているわけではない。集落の空間が他を圧倒して強く機能する場合もあるだろうし、亡命者や難民のように政治的共同体の空間と家族や個人の空間とが否応なしに齟齬を来してしまう場合もあるだろう。また、そのほかに、認知症などの記憶障碍の場合も、社会的に共有されている空間と自分の居場所とが乖離する。認知症でなくても、自分の居場所が他者と共有できない場合はあるだろう。夢うつつの状態もそうだし、単に空想、回想しているときもそうである。読書や観劇の時間も、世間的に共有されている空間とは別種の空間に入り込むことで始まる。いずれにしても身体感覚は現前しているが、その感覚を位置付ける言葉はさまざまに重層的であって、しかも常に階層化されているわけではない。

## (二) 十九世紀における身体の遊離あるいは分離の主題化

現実の居場所に対し、本来の自分の居場所をどこかに想定し、そこに強く行きたいと願うのも、身体を位置づける言語のズレに起因する。特定の場所への帰還願望というもともとの意味のノスタルジーはまさしくそのような今ある身体と本来あるべき身体とのズレであるし、またノスタルジーから派生すると考えられた夢遊病もそうである。

十九世紀のはじめこそは夢遊病やノスタルジーの認知が広まった時代である。「夢遊病」が筋書きの重要な要素をなしている舞台作品にスクリーブの台本になる『夢遊病者』*La Somnambule* (一八一九年、二七年改作)がある。恋人を疑って不本意な結婚をしようとする女性が恋人の前で夢遊病の状態で現れ、本心を吐露する。恋人は結婚を控えた主人公の前から取去ろうとするが、事情を察知した結婚相手が二人を結びつける、という筋である。これをオペラに改作したヴァインチェンツォ・ペッリーニ作曲の『夢遊病の女』*La Somnambula* (二八三二年)は舞台を山岳地方の田舎町に移し、ストーリーも若干変わる。許婚のいる女性が夢遊病のために別の男性の寝室に入入りするところを見られ、

婚約を破棄されるという話である。その後、衆人環視の中で、主人公が嘆きつつ夢遊病の状態を歩いているのが見られ、病の認知と恋人の信頼回復とがなしとげられる、という筋書きである。これは劇中で夢遊病という病気の存在が一般に広く認知される瞬間を描いているものだが、勿論、舞台で描かれるのはすでに観客にとって夢遊病がある程度に、なおかつ新奇なものとして知られているからである。

実際、夢遊病の状態は十七世紀から、そのように (somm + ambule「眠り歩く」) 名付けられていたが、十八世紀後半以降に注目度が増す。デイドロとダランペールの『百科全書』(二七六五年)でも「夢遊病」の項目はあり、そこでは、眠っている状態の患者が、それにもかかわらずきわめて明敏な心身のコントロールを示す例が挙げられている。たとえば、高い屋根の上をあやまず歩行したり、教会で読み上げる祈祷文を作文・校正したりすることができるのである。ある意味で明晰な意識も併せ持つこのような夢遊病の状態は、十八世紀末から話題になっていた催眠術によって人為的に生み出すこともできた。なかでも、ピユイゼギユール侯爵(アルマン・マリイ・ジャック・ド・シャストネ、一七五二—一八二五年)はメスマーの動物磁気の考え方に学びつつも、通常の意識の下にある別の人格の存在に注意を払った。彼は心身の不具合のある患者を夢遊状態に入れることで、歯痛から自傷行為までさまざまな問題を解消ないし緩和しようとした。一七八四年、彼が自分の領地ビュザンシーで治療したヴェイクトル・ラースという男性は、催眠術によって夢遊病の状態に入ると、常に全く明晰な意識を持って自分自身を診断し、身体の悪い箇所を語ったという<sup>4)</sup>。

ひとりの人物のなかに、不顕は姿を現さない別の自分がいて、それが夢遊病の状態では出現する。しかも夢遊病では、身体が活動する一方で意識が朦朧としているわけではない。患者はぼんやりしているどころか、むしろ鋭い知覚能力を示すのである。十九世紀半ばにはいわゆる千里眼の超能力者が評判になる。たとえば、アレクシス・ディディエという人物は、夢遊病に陥ることで特殊な視覚能力を手に入れ、まだ見たことのない部屋や、さらには箱の中身までも見通すことができたという。その能力の真偽はともかく、夢遊病者の特徴として考えられたものは、決して朦朧とした状態で行動しているということではなく、明敏さである。ただ、その明敏さは通常の人格によって示されるのではなく、夢遊病にかかったときに生まれる別種の人格のものなのである。ピユイ

ゼギユール侯は、患者をコントロールして治療を施すのではなく、患者を夢遊状態に入れて対話することで、患者自身の能力を引き出そうと試みた。それは師のメスマーがあくまで物理的な療法として動物磁気を考えたのと大きな違いがある。患者は自分自身の医者になるのである。

十九世紀の終わりになって、無意識や多重人格が心理学の重要な関心事になるが、それまでは、夢遊病こそが無意識の問題の前哨となる議論の題材であった。

ところで、『夢遊病者』では、スクリーブの台本にも、オペラのロマーニの台本にも共通する山場の科白がある。それが、恋人と和解することができた夢遊病の主人公の「私を起こさないで」という言葉である。すでに目覚めている主人公が、あらためて「夢のようだ」という日常的な幸せの表現が、ここでは独特の意味を持つてくる。夢遊病の女性は、夢の中で明敏に現実の不幸を知っていて、むしろ目覚めている時以上に自分の置かれた境遇とそれに対する自分の感情を認知している。夢の中では鋭い洞察を持つのに対して、目覚めた状態では感情を偽っているわけである。「起こさないで」というのは、自分を偽る覚醒状態のままではない、とすら聞こえてしまう。現実が思いがけずに幸運な展開を示すと、夢遊状態と覚醒状態とが交錯してしまうのである。自分のアイデンティティがどちらにあるのが揺らいでいる。この物語の場合でも、ピユイゼギユールの患者と同様に、ヒロインは夢遊病の状態のほうが自分のことを良くわかっているのである。このように十九世紀はじめには、自分の身体が目覚めている自分とは別のものによってコントロールされる事態の存在があることが、またそれが霊的な憑依現象というよりも、ある種の病ないしは心身関係の変調として知られるようになっていた。

ところで、「私」をデカルトの言うように「考える私」ego cogitansとするならば、身体は「私」と辛うじて脳の一部で繋がっているものの、原理的に自分の外的ものである。自分が空間的な拡がりには働きかけるために、身体というよりは空間的な拡がりを用いているだけである。デカルトのような考え方は極端ではあっても、精神と身体とを区別する立場であれば、多かれ少なかれ、身体は自分と一致することはない。十八世紀はこのような考えを徹底させた機械論的な身体観(人間機械論)も生まれたが、他方で十八世紀末から十九世紀の変わ

り目には、身体と精神の関係性に注目することで新たな「私」の考え方も生まれた。メーヌ・ド・ピランは、デカルトの「我思う、ゆえに我あり」を言い換えて、「我思う、我望む、ゆえに我あり」*Je pense, je veux, donc je suis, et j'ai*。そこで言われている「望む」というのは、行動の意欲である。ところで、その行動が自覚されるのは、それを遂行する筋肉運動が外界の抵抗を受感することでもあるし、また自分の身体そのものの抵抗でもある。メーヌ・ド・ピランは、「私」が身体の運動感覚とは別物ではなく、しかしまたただ受動的な感覚の集合でもなく、むしろ意欲して行動することで身体の上感じられる努力と抵抗の感覚にこそ、「私」を根拠づけるものを見ようとしている。彼のいうような「私」は、身体を動かす意志の失調によって消えてしまう、あるいは別物になってしまうだろう。

メーヌ・ド・ピランは夢遊病についての考察も残している<sup>9)</sup>。夢遊病では、さまざまな知覚が通常の覚醒状態とは違ったしかたで関係づけられる。目覚めている時に統合されている諸感覚は夢遊病では交錯してしまい、それぞれの伝えるものが全体として機能しない。目に見えているはずのものには気づくことなく、むしろ触覚が支配的である。たとえば毎晩祈祷文の原稿を書く若い僧侶の前から紙をとりあげて、別の大きさの紙を差し替えるとその紙は投げ捨てられてしまう。触覚によって違うものであることがわかるからである。しかし同じ大きさの紙だと気がつかずにそのまま新たな紙面に続きを書き始める。目覚めている時の自分とは違って、想像力が諸感覚を取捨選択して身の回りの像を作り上げているのである。通常の意志とは別の意志が諸感覚をコントロールしていて、互いにそれぞれの存在を知らない。あたかもふたつの自己が別個に存在しているような状態である。ただし夢遊病の人格は目覚めたらそこで記憶が途切れてしまう。想像力の描き出す空間のなかで、習慣的な行為が触覚を頼りに繰り返されているわけである。ピランは自分自身の『思考能力に及ばず習慣の影響』(二七九九年)を引きながら、夢遊病者の行為は、個人の意志や努力から独立して果たされる、習慣的な行為だという。彼の言葉を言い換えるなら、繰り返し身につけられた身体運動はそれ自体が人格のような働きをするのであり、夢遊病とは、通常の「私」の人格が眠っているあいだに、その身体運動と結びついた別の「私」が身体を乗っ取ってしまう、ということになる。ややこしいことに、夢遊病の「私」の方が覚醒状態の「私」以上に自分の内面を

知っていることもあるのである。それは夢遊病者の「私」が、より身体運動に内在しているからであり、触覚的な変調に鋭敏だからであろう。

身体に「私」の根拠をおくのは、メーヌ・ド・ピランに限ったことでも十九世紀初頭に限ったことでもなく、むしろ今日の我々にとっても親しい考え方である。そもそも生き物のひとつとして、我々は何よりも身体によって行動する存在である。当然のように自分の身体が自分であると信じている。ただ、身体という「私」が必ずしも常にひとつの「私」ではなく、それがしばしばいつも「私」とは遊離した何者かになることも、身体に起因する事象である。十九世紀はじめに話題になった夢遊病は、人間の人格の多重性とそれをコントロールする心身関係という主題を顕在化させた。そして実はそれは文化的な主題であると同時に、芸術作品や場所への感性を考える上でも大いに示唆するものを持っている。この問題は最終章でふたたびとりあげよう。しかしその前に、次章では、夢遊病と結びつけられたノスタルジーがどのような仕方新たな芸術的なトポスを作り出したのかを考えたい。

## 二 スイスのもたらすもの

### (一) 病めるハイジ

スイスで子ども向けの物語を書いていたヨハンナ・シュペーリーは、一八七九年の暮れに『ハイディの修業時代と遍歴時代』*Heidis Lehr- und Wanderjahr* をドイツの出版社から出し、一躍著名になった。この物語は、アルプスの山中で育てられた孤児が都会に出て、不慣れた生活の中、読み書きを覚え、信仰に目覚めるというものである。少女の成長を主題とした教養小説の体裁も持っているが、ただしその成長は都会の文化的な生活の中では完成しない。郷里の山に帰り、そこで今度は少女が田舎の祖父を回心させることで果たされる。書物の好評のおかげで続編がすぐに出され(『ハイディは習ったことを行うことが』*Heidi kann bräutchen, was es gelernt hat*, 1881)、また各国語に訳され、さらにたびたび映画やTVドラマ、アニメーションで取り上げられることで、全世界に知られていた。またそのことで「ハイジ」は、おそらく、シラーの戯曲の描く伝説的英雄ヴィルヘルム・テル以上に、スイスを代表する人物となっている。

このハイジは、自然のなかで育った元気な子であり、富豪ゼーゼマン氏の娘

の話し相手としてフランクフルトにやってきたのちも、粗野で不躰な振る舞いをして周囲を驚かせる。しかし「ハイジ」では澁刺とした自然児の活躍ばかりが語られるのではない。物語の大きな流れを作っているのは、むしろハイジの病気である。ハイジは大都市フランクフルトの広大な屋敷にあって、スイスの山々を恋い慕う。ノスタルジーに罹ってしまうのである。そして夜な夜な夢遊病になって、屋敷の中を徘徊する。

舞台の「夢遊病者」でもそうだったように、幽霊の噂が広まり、皆が恐れるため、心配したゼーゼマンは知り合いの医者と見張りに出る。幽霊の正体がハイジだということがわかって医者はこう診断する。

「ゼーゼマン、まず言っておかなきゃならんのは、あの子は夢遊病たつてことだ。夜な夜な玄関のドアを開けて、家の者たちを恐怖で震え上がらせていた幽霊はあの子だよ。第二に、あの子はホームシックで疲れ切っている。そのためにもうほとんど骸骨のように痩せ細ってるね。間もなく本当の骸骨になってしまうかもしれない。すぐに手を打たなければいかんよ。最初の方の問題に関しては、神経が高ぶり過ぎてるのが原因だ。治療法はただ一つ。ふるさとの山の空気の中に戻してやることさ。二つ目の問題に関しても治療法はただ一つだね。一つ目と同じだよ。だから明日にはあの子を、家に帰してやらねばいかん。それがわたしの診断だ。(中略)あの子の病は、薬じゃ治らないんだよ。」<sup>⑧</sup>

夢遊病をもたらした神経の高ぶりを直すにはスイスの山の空気が必要で、体を衰弱させるノスタルジーも同様にアルプスへの帰郷が唯一の治療法だということである。ノスタルジーを癒すただ一つの方法が帰郷だというのは、その病名を与えたホーファーがすでに十七世紀に記しているとおりであるし、比較的若い年齢層の罹患者が多いこと、またノスタルジーという固定観念が神経の病として考えられていたことも、当時の一般的な理解である。ただシュペーリの『ハイジ』には、もうひとりアルプスの山々によって治療される女性が登場する。それがゼーゼマン氏の娘である。ゼーゼマン嬢は勿論スイス生まれでもなければ、アルプスに行ったこともない。アルプスの山々は、ハイジ、あるいはスイス人の風土病であるノスタルジーを治すだけではなく、そもそも病人一般を治療することのできる自然として描かれているのである。この十九世紀末の小説には、およそ一世紀をかけて確立してきたスイス像が顕著に現れている。

(二) 崇高からノスタルジーへ

十八世紀の詩人フリードリヒ・フォン・マティソンの詩「アデライーデ」は、ベートーヴェンが曲を付けたことで今も有名である。その一節に、

煌めく小川に アルプスの雪に／沈み行く陽の金色の雲に／星煌めく夜空にほほえむ君が姿。／アデライーデ！(渡邊護訳)

と、恋人をアルプスの情景に重ねるところがある。この詩に出てくる「アデライーデ」は、その後「ハイジ」を先取りするような物語の主人公の名前でもある<sup>⑨</sup>。十年ほど前、ピュトナーは「ハイジ」の原型となった可能性の高い小説としてアダム・フォン・カンパの『アルプスの少女アデライーデ』を発見した。「アデライーデ」Adelideは「アーデルハイト」Adehaid(この略称が「ハイジ」)に通じ、またプロットも似ている。アルプスで祖父と暮らす少女が家族の都合で北米に渡り、ノスタルジーに苛まれるうちに、かつてアルプスで出会ったことのあるオランダ人の援助でアルプスに帰ることができるといふものである。このほかに川島隆氏や杉村涼子氏が指摘するクラウレン『ミミリ』(二一六年)という小説との類似もある<sup>⑩</sup>。こちらはアルプスで年老いた父親と暮らす少女とドイツの青年との恋物語である。

「ハイジ」と先行作品との関係についてはともかく、アルプスの自然の美しさ、またそこに都会の文明にない健やかさを見いだすのは「ハイジ」に限ったことではない。

十八世紀から、アルプスの風景を讃える文学作品や絵画は現れていた。十八世紀にはすでにアルプス風景はかつてのような恐怖の対象ではなくなり、崇高という美的カテゴリーを代表するものとなっていた。文学作品の先駆的な例はアルブレヒト・フォン・ハラーの詩篇「アルプス」Die Alpen(一七二九年)である。

太陽の最初の光線がアルプスの峰々を黄金に染め、そのまなざしが霧を晴らすや否や、山の高みから、いつも新しい喜びとともに、我々の目に自然が披けてくれるあらゆる壮麗さを発見することができる

と雄大な景観を詠う。フランス語では二世を風靡したルソーの『新エロイズ』(二七六年)がある。絵画においても同様で、カスパー・ヴォルフやヨハン・ハインリヒ・ヴュストはアルプスの山々や氷河を具さに再現した作品や版画集を発表する。

十九世紀にはそれがさらなる流行を示す。スナンクルの『オーベルマン』(二八〇四年)は孤独にスイスの山々を旅する青年の書簡体小説であるが、壮大な自然の情景描写はたっぷりあり、またそこにしか帰るところ、骨を埋めるところはないとさえ語る。バイロンの『マンフレッド』(一八一七年)ではユングフラウが、『チャイルド・ハロルドの巡礼』(第三卷、一八一八年)ではモンブランの神々しさが歌われる。バイロンは世間の煩わしさとコントラストをなすものとしてスイスの自然を讃える。

輝く、平和なレマンよ！ お前の静かな湖は、私の生きてきた騒々しい世界と対照をなして、その静けさによって、混乱した地上の水流をより純粋な結晶に取り替えるよう、私に教えてくれる。(八五歌)

そのほかスイスやアルプスの風景が取り上げられる作品は枚挙に暇がない。都会生活と自然のなかでの生活を強くコントラストをつけて描くのは、古くからあるトポスである。しかし、スイスの山岳風景の発見は、田園的な理想郷、たとえばウェルギリウスが歌ったような牧歌的な風景に加えて、新たな類型をもたらしただけである。

舞台でもスイスは大流行であった。ゲーテの歌芝居『イェリーとベテリー』*Jery und Bätely* (二七七年)は頻繁に上演されたし、それを下敷きにしたスクリーブとメルヴィルの『山小屋』*Le Chalet* (アダン作曲、一八三四年)、またさらにそれをイタリア語にしたオペラ『ベトリー』*Betty* (ドニゼッティ作曲、一八三六年)も人気であった。先に挙げたベトリーニの『夢遊病者』や、シラー原作(二八〇四年)で後にロッシーニが作曲する『ウイリアム・テル』(一八二九年)は言うまでもない。そしてなかんづく、一八〇七年にパリで上演された『哀れなジャック』*Sewin et Chazel, Pauvre Jacques* とそれをもとにした一八〇九年のヴァイグル作曲の『スイス人の家族』*Die Schweizerfamilie* は非常に好評でヨーロッパ各国で何度も上演された。こうした舞台作品でのアルプスは、詩や絵画の主

題として表現されたものに比べると、おおむねつきなみな恋物語に色を添える風物であって、面白がられたかもしれないが、たいした特徴があるものでもない(ただ、ヴァイグルの作品でのスイス風景については特別な趣向があり、次章であらためて話題にしたい)。しかし、こうした舞台作品の描く郷里としてのスイスの風景は、十九世紀にはすっかり紋切り型となるような、文明化し墮落した平地の都会と純粋で崇高な山岳地方とのコントラストにとどまることなく、もうひとつの重要なトポスを復活させることに大きな貢献をしている。それが自分の帰るべきふるさとというトポスである。スイスの風土病と考えられたノスタルジジーの概念が舞台作品を通じて広まることで、故郷への憧憬と帰還という古典的トポスが、純朴なスイスの風景の上に見いだされたのである。

要するに、二重のトポスの変換が発生している。一方で、自然のままの生活、素朴な人々の暮らす理想郷という古典的トポスのなかに、スイスの山岳風景も参加する。ただそれは穏やかな地中海沿岸の牧歌的風景ではなく、峻厳で崇高な風景である。空想的な穏やかさではなく、身体的な恐怖も伴うような生々しさである。他方で、そのスイスに対して、故郷への帰還という、これまた『オデュッセイアー』以来の古典的トポスが重ね合わされる。しかしこちらについても、もはやかつての海神の呪いを受けた英雄の帰還でもなければ、皇帝アウグストゥスの寵を失ったオウィディウスのそれでもない。普通の個人が誰しも経験した(はずの)最初の自分への回帰である。当初は都会に出てきた普通のスイス人の神経症であったし、十九世紀からはスイス人に限らず、近代の都市生活を送る者すべてが抱く「生まれた土地」の原風景への憧れである。いわば、身体感覚に根づいた原風景への憧れである。これは夢遊病やノスタルジジーの話題が人口に膾炙することで顕在化した、近代人の心の多重性という問題でもある。

『スイス人の家族』のなかで、寄宿している伯爵の屋敷で故郷を偲んでエンメリーネはこう歌う。

ただ私たちの生まれた土地でこそ／平和と幸福が花開く／そこから離れることで、幸せは失われる／というのも、ああ、お前の心はそこにとどまっているのだから

「生まれた土地」とは、それが実際の自分の生地と一致しようと、ただ理念的なものであろうと、自分の身体のありかを現実の身体のか以外のどこかに求める心性が作ったものである。ありありとした身体的な経験をどこかにあるはずの郷里に求める、というのは、裏を返せば、現実の身体にはそれが実感されていない、ということになる。その、存在していない、存在してしるべき「経験」を現実の土地の上に夢想する、というのは、自然化の操作あるいは一種のフェティシズムである。

### 三 身体性とフェティッシュ

#### (一) 身体感覚への回帰

先に述べたように、牧歌的な田舎というトポスは伝統的なものであるが、十八世紀はそこに「崇高」という美的カテゴリーが支配的なスイスの風景を付け加えた。この「崇高」は「美」と異なつて、危険という身体的な恐怖の感情と結びついている。「美」が知覚に完全に捉えられ、認識活動の中でその感情が生まれるのに対し、「崇高」は知覚を押し潰す大きさと力を持ち、認識活動の埒外に生まれる。それは危険から一定の距離はおくものの、非常に情動的な性質を持つており、モノの存在が身体に直接に働きかける感覚がある。「崇高」というカテゴリーが十八世紀に認知されてゆく際に、大洋や山岳の視覚的な眺望が例として引き合いに出されたが、実のところ、それは視覚や視覚的な認識を越えるものの感覚である。人間の認識能力を代表するのが視覚だとしたら、むしろそれが及ばない「崇高」を捉えるのは、他の感覚器官や身体感覚の方がふさわしいだろう。

またスイスの風景が話題になるときに、しばしば挙げられるものに「空気の純粋さ」がある。すでにルソーがこう記している(『新エロイス』一七六七年)。

スイスに近づけば近づくほど、私は心動かされた。ジュラ山脈の高みからジュネーヴの湖を見下ろした瞬間、それは忘我と悦びの瞬間であった。私の郷里の眺め、この愛する郷里の眺め、そこでは歓喜の流れが私の心を溢れさせた。きわめて健康的できわめて純粋なアルプスの空気。祖国のやさしい空気、東洋の香料よりもかくわしい空気。<sup>11)</sup>

ハイジがフランクフルトに呼ばれたのも「いろいろな本に書かれているように」「山の空気の中で生まれて、いわば地面に触れたこともない生活」をしてきたことが期待されたからであり、ハイジを治癒するのも「山の空気」である。のちに十九世紀末からは転地療法の場所として、清浄な空気を吸えるスイスがもてはやされる。トーマス・マンの『魔の山』(一九二四年)の主人公ハンス・カストルプがサナトリウムのあるダヴォスに到着してまず感心したのも、空気の良さであった。文字通り身体回復の場所としてのスイスである。

さらにスイスの風景では聴覚もしきりに動員される。なによりもまずノスタルジーを引き起こすとされた牛飼いの歌 *Ranz des vaches, Kühe-Reyn* がある。これはノスタルジーの命名者ホーフターの論文で既に言及され、ルソーもその『音楽事典』 *Dictionnaire de la Musique* に譜面を載せている。また十九世紀を通じて作曲家が利用するモチーフとなる。

『スイス人の家族』では、ドイツ人の伯爵が命を救われたお礼にと、自分の領地にスイス人の家族を招待し、何不自由のない安楽な生活を提供する。伯爵はスイス人一家がノスタルジーに罹らないよう、スイス風の小屋や花畑を用意し、いわばテーマパーク的な空間を作り上げる。しかしそれでも一家の娘エンメリーネは寂しい思いをしている。恋人のヤコブをスイスに残してきたからである。伯爵の作らせたスイス風景も、恋人と故郷を失ったことを嘆くエンメリーネには自分が今どこにいるのか混乱させるものでしかない。物わりの良い伯爵はヤコブを見つけて彼も一緒に住まわせようとする。しかし、あまりに急な喜びはエンメリーネの精神を錯乱させてしまうという配慮から、徐々にヤコブを登場させる。まずは牧人が牛を呼び寄せる音楽 *Ranz des vaches* を奏でさせ、懐かしさから歌い出すエンメリーネに唱和するかたちでヤコブが姿を現すのである。スイス人一家になんとでも楽な暮らしをさせたい伯爵は、視覚的な風景にとどまらず、スイス人たちのコロニーのようなものを作り、またさらに聴覚に訴えて、郷愁を慰める。

『ハイジ』に先立つカンパの小説『アデライーデ』でも、「小鳥たちの歌、家畜たちの鈴の音、シャルマイの響き、羊飼いたちの歌」といった「快い音」が挙げられているし、『ハイジ』でも祖父の山小屋でまず幸せを感じるのが風に鳴るモミの木で、またフランクフルトに来た当初に故郷を思い出すのもモミの木の音と間違えた四輪馬車の音であり、また夢遊病になって夜中に耳にす

るのもモミの木の音である。

ルソーが牛飼いの歌を記憶の記号として考えたことをスナンクールが批判して、その曲は単に記憶を喚起する記号ではなく、実際の感情である、というように<sup>(4)</sup>、知的な符合ではなく、直接に情動に訴えかけるものとして歌が考えられている。身体や身体に訴えるもの、また知性的な認知の背後にある実体験、こうしたものがより本来的なものとして考えられるようになったことが、スイスの像にも投影しているのである。こうした諸感覚への回帰は、自分の自然な本性への回帰でもある。そしてこれは自分の帰属すべき場所という神話に連なっている。

## (二) 血と土地のユートピア、あるいはフィクションへの旅立ち

帰還すべき憧れの土地を現実の自然の中に見出そうとするとき、何も自分自身の過去の生活と結びついた外見を持つていない必要はない。何となく、一般的に、「懐かしさ」を記号化して見せてくれれば事足りる。くたびれた道具や生活具あふれる街路など、古色を帯びた視覚対象を注視するのは、ノスタルジーというよりピクチャレスク的な視覚と言った方がよい<sup>(5)</sup>。むしろ、あざとく郷愁に訴える風景は、細密な視覚や個人の具体的な想起の対象とは別のものであることが普通である。昭和生まれでなくても昭和レトロに気をそえられるし、江戸時代に暮らしたことがない人間にも時代劇風の街並みは懐かしい。平凡な、ありきたりの、絵に描いたような紋切り型の風景が、「身体の転位」の要求をわかりやすく満足させるのである。ノスタルジーの感受者は建築史家や景観設計者ではないのであって、視覚は適当でよいのである。そしてそこに差し出された紋切り型、つきなみな視覚的記号が指し示すのは、「いま・ここ」にはない充実した生をありありと体験させてくれるような場所である。「充実した生」にはいろいろなボタンがあつて、先に触れたような未来都市も、またデイン・マッカネルが指摘したように、近代人が喪失した真正さを残しているはずの観光旅行の行く先もそうであろう。そのなかにあつて、故郷というノスタルジーの対象は、その充実した生を家族や同胞との暮らしという姿で描き出す。ただし、その場合も、それは血縁や地縁などの鞏固な絆を強調する言説というだけではない。肝心なのは、そうした絆が決して現前していないことであり、またどこかしら「いま・ここ」ではないところへの転位が求められる点

である。本稿では扱わないが、故郷への帰還と観光旅行とは、実のところ重要な類縁関係を持っている。

結局のところ、ノスタルジーは過去の懐かしい思い出でもなければ、故郷の風景でもない。それは現在の強い感情であり、とりわけ恋人同士や家族の愛情を思い起こさせるものと結びついている。性愛にせよ家族愛にせよ、身体性の欠如を回復させてくれるようなものを示唆する紋切り型が有効なのである。

『スイス人の家族』の原作『哀れなジャック』では「時と共に日々の流れは変わりゆき、すべては忘れ去られてしまふ、ただ初恋を除いては」と歌われる。『スイス人の家族』でも家族愛が絵のようなスイス風景に勝っている<sup>(6)</sup>。そしてこのような愛情のある世界は、『スイス人の家族』のようなおとぎ話でもなければ、実際にはなかなかない。まさにそれだからこそ実現困難な絆の確認は、ドイツのオペラでなくとも、朝ドラをはじめメロドラマの定番である。

「額に汗して働くことなく」「老いて平和と静穏を手に入れる」(『スイス人の家族』父親リヒルトの科白) ことのできる土地、そこでは家族が共に睦まじく暮らしてゆける家があり、またそこには相思相愛の恋人たちがおり、将来にわたって幸福が期待されている。なお、最後の介護が約束された世代間の調和は『ハイジ』にも見られるテーマである<sup>(7)</sup>。そしてこのスイス人一家の場合も、スイスの村そのものというよりも、スイスのテーマパークさながらの人工的空間のなかで、領主から安住の地を恵まれる。これはのちの『ハイジ』の物語で、ハイジの祖父やペーターの家族が暮らす、貧窮と孤立に苛まれる寒村が、都会から来た富裕なゼーゼマン氏やその母、また医師によって経済的な支援を受けて、家族の終の住処になることも通じる。要するに奇跡的な幸運の地というフィクションがあつてはじめて、そこに身を移すことが意味をなすのである。

身体感覚への回帰にせよ、身体の転位の表象にせよ、自己の拠りどころが身体というものに求められていることの表れである。自己のアイデンティティが自分の身体、またそれと繋がっている家族や郷土の共同体にこそある、という信念は、一方で拡大を続ける流動的な世界、また個人の役割が分業化する社会の裏返しでもある。夕日を浴びた高嶺のもと、アルペンホルンが帰還を促す牛の群れの眺めは、オリエンタリズムの欧州版でもある。

## むすび

以上、十九世紀を通じて普及していった、ノスタルジーの対象としてのスイスというトポス、あるいは都会の近代的な生活と強いコントラストをなす自然のままの故郷というトポスの特性を見てきた。それは古代からの「心地よい場所」*locus amoenus*の伝統に、近代的都市の住民の自己喪失感と身体性の回復願望という意味あいを加えた。勿論、スイスというトポスはスイスという国に限るものではなく、より広く、祖国、民族、同胞、郷土、故郷、生といった一連の概念の普及のなかに位置付けられるものである。

ただそれでも、国民国家、また近代化とその反動の生み出したイデオロギーのなかにあつて、スイスはやはり重要な役割を果たしている。それはひとつには、スイスと結びつけられたノスタルジーの概念が、そうした本来の自己の喪失感を広く認知させたからである。しかしまた、もうひとつには、これまで述べてきたような芸術的表現の上でのスイスのほかに、観光や療養を通じ、ヨーロッパ人の間にいわばスイス経験とでもいべきものが拡がったこともあるだろう。この小さな山国の持つ崇高で壮大な景観は、おそらく文学的トポスを変換させるというだけにとどまらず、自己のありかたを反省させる力を持つていたのではないだろうか。それはかつてのペトラルカにとってのヴァントゥー山の経験にも似ているが、他方でペトラルカが感じた自己の卑小さは違つ、身体のあるかを確認させるという意味があつたように思われる。

人間の身体性がそもそも有している可塑性、さらには自己否定という性格は、不断に自己の生活環境を開きつつ、またその中に閉じこもる、という二重の運動として現れている。ただし、環境を切り開くのは身体運動の(そして同時に言語の)組み換えの努力が必要であり、個人の身体が社会や自然の繋縛のなかに置かれているだけに、しばしば大変な困難な作業である。しかし、比較的簡単に自分の身体を新たな世界に開く方法がある。それが世界の美的な見方であり、とりわけ芸術作品がそれを促す催眠術にも似た仕掛けを持つている。韻律やリズム、空間や物体の固定化・視覚対象化などがその仕掛けである。身体はそれによって外的なモノと同調し、作品世界、そしてまたそれに類したフェティッシュな世界へと自分を開き、かつその中に自らを閉ざす。ノスタルジーもその現れであり、自分を「過去」のいずこかに閉ざし、安住する。かつ

てあつた(はずの)過去へのフェティシズムであり、また失われた(はずの)身体性への欲求である。こうした身体性の回復欲求は、ノスタルジーの対象に限らず、たとえばSF的な未来都市に見られるような非現実的な場所の像でもある。故郷にせよ、未来都市にせよ、いずれも自分の身体がそもそも身に馴染んでおらず、それを脱ぎ捨てるような振る舞いから生まれるものである。これらをより広くフェティッシュな感性の研究のなかで位置付けることは興味深い課題であるが、それはまた別稿に委ねることとしたい。

## 註

- (1) 風景と自然化については、下記の論集にさまざまな例が取り上げられている。W. J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, 2002.
- (2) Johann Hofer, *Nostalgie oder Heimweh*, Basel, 1688.
- (3) 拙稿「場所の病」『京都造形芸術大学紀要』二〇一五年。
- (4) (A.-A. Tardy de Montravel), *Essai sur la théorie du somnambulisme magnétique*, London, 1785.
- (5) Jean-Pierre Peter, «De Mesmer à Puysegur. Magnétisme animal et transe somnambulique, à l'origine des thérapies psychiques», in *Revue d'Histoire du XIXe siècle*, 38, 2009, pp. 1940. また、アンリ・エレンベルガー『無意識の発見・力動精神医学発達史(上)』(ビューゼギュールの章)、木村敏・中井久夫訳、弘文堂、一九七〇年。
- (6) Maine de Brian, *Note sur certains passages de Malebranche et Bossuet*, vers 1813.
- (7) Id., *Nouvelles considérations sur le sommeil, les songes et le somnambulisme* (œuvre posthume publiée en 1834).
- (8) 訳文は『ハイジ』毛利孝夫訳、望林堂、二〇一四年による。
- (9) ペーター・ビュトナー『ハイジの原点―アルプスの少女アデライデー』川島隆訳、郁文堂、二〇一三年、七九頁の指摘。
- (10) 前掲書後書き、および杉村涼子「アルプスの少女ハイジとスイス」京都産業大学外国語学部学科再編記念シンポジウム記録論集『スイスの魅力を再発見 ヨーロッパとの新しい出会い』二〇一四年。
- (11) *Œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau*, \* T. 3, 1788, pp. 178-179.

(12) Etienne Pivet de Senancour, *Oberman*, Lettre 38, troisième fragment, 1804.

(13) 前掲拙稿参照。

(14) エンメリーネがスイス風の眺めを見てもノスタルジーが癒されないという情況を描きながら、意外な結末に落ち着くことになる。恋人同士の再会后、伯爵の持えたスイスの風景を見ながら、皆次のように歌う。

ゲアトルーデ（母親）「緑の畑の眺め、家畜の群れが牧場で幸せそうに草を食む」

リヒャルト（父親）「神々しい明るい空気、角笛が憩うよう誘う」

エンメリーネ「鳥たちは木々に歌う」

リヒャルト「楽しい田舎の踊り」

全員「すべてがここにもある。もはや決してここから立ち去ることはない」

注意が必要なのは、スイスの風物がすべて目の前に揃ったからという理由がスイス人一家を引き留めているのではない、ということである。本当の理由は、ヤーコプがエンメリーネと結婚してそこで暮らし、持続する生活が予想できることである。景観だけではノスタルジーの代償にはならない。両親との血の繋がりがヤーコプとの結婚の繋がりが郷里の像を生み出すのである。どこかに根ざすこと、という実現困難な希望が果たされることによって、ノスタルジーが解消する。

(15) 福田二郎『アルプスの少女ハイジの文化史』（国文社、二〇一〇年）でも『ハイジ』の老人問題』として章が設けられている。

## Nostalgia for Utopia

**UEMURA Hiroshi**

This article treats our sensibility to places, regulated historically by some artistic *topoi*. The author picks up an example model of that sensibility, a modern disease called “nostalgia”. It occurs from our absence from the old familiar homeland, where we should have lived satisfactorily and where we should return.

The nostalgia, named in the late 17th century, expanded its meaning and became a sort of sentimentalism of modern urban habitants who long for their younger age. But it is also a sensibility to place, in two senses: as its original definition, *nostos* (=return home) + *algos* (=pain, sickness), the nostalgia is an eagerness for place; and in its contemporary and less medical usage, the nostalgia is related rather to a sense of lost time, but this sense of missing a time is not a lament for ephemerality of life but rather a reminiscence of lost surroundings, of the place where one’s young happy days had been spent. We can say the nostalgia results from the separation between the place where we are and the place where we should be. In other words, our body’s errantry from its assumed original place brings the nostalgia.

Around the turn of the 18th - 19th centuries, when the *topos* of nostalgia was widely used in literature and theatre, a new concern for the mental anomaly has arisen. The somnambulism, which is often connected with the nostalgia, is noted as a result of separation between the body and the imagined body. The force of imagination makes a somnambulist believe his body situating in a place where he ought to be. It is just the same way that the nostalgia is a symptom of the pursuit for the native land, where the ties of blood should assure an organic and authentic life. By the way, this ideal life is the very product of our alienated (and always alienating) body.

Different from the artistic *topoi*, such as *Locus Amoenus* and *Return to home*, which are as old as those appear in Homer’s *Odyssey*, the nostalgia as an artistic *topos* is, in fact, a very modern one, reflecting the

alienated situation of our body begun in the early 19th century. The nostalgia is a quest for our idealized origin. But it is in principle impossible, thus the nostalgia is necessarily that for utopia.