

國學院大學學術情報リポジトリ

空気と鏡像：
ラミュ晩年の短篇小説における空間描写

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2023-02-05 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 笠間, 直穂子, Kasama, Naoko メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/00000502

空気と鏡像

—ラミュ晩年の短篇小説における空間描写—

笠間直穂子

スイス・ロマンドを描く

スイス・ロマンド（スイスのフランス語圏）に生まれ育ち、当地を舞台とするフランス語小説を書きつづけたシャルル・フェルディナン・ラミュ（Charles Ferdinand Ramuz, 1878-1947）⁽¹⁾は、生前からスイス・ロマンド文学を代表する作家として扱われ、またフランスでも大手グラッセ社から作品が刊行されて、かつては相当の知名度があった。

今日においても、ラミュがスイス・ロマンド文学の「顔」であることに変わりはない。ただ、スイスにおいては「故郷を称揚した国民作家」といった多分に政治的意図を含む扱い方が常態化した結果、教条的なイメージが先行して作品そのものの価値を素直に見ることが難しい面がある。他方、フランスでは、2005年に権威あるガリマール社ブレイヤード叢書に全2巻の『長篇小説集』が入り⁽²⁾、同社のフォリオ文庫をはじめとするフランス系出版社の廉価版シリーズに加わった作品も増えたものの⁽³⁾、地方作家と目されることが多く、読者層の拡大はなかなか進まないようだ。自国では郷土愛と結びつけて語られすぎるがために敬遠され、フランス語文学の中心地たる隣国では郷土作家と見なされるがゆえに読まれない。この状況は、ステファヌ・ペテルマン氏が最近上梓した概説書『C・F・ラミュ 言葉の生きた脈動を感じること』に述べるとおりである⁽⁴⁾。

しかし、上記ブレイヤード版に加え、スイスのスラトキン社による大量の未刊行テキストを含む全集が出揃い⁽⁵⁾、かつ著者の死から70年に達して著作権の制限なく作品を利用することが可能となったいまこそ、紋切型にとらわれることなく、あらためてラミュのテキストそのものに向き合い、新たな解釈を提示する好機と言えるだろう。ペテルマン氏の著作もそのような見地に立って書かれている。なお、日本においては今日、翻訳・紹介ではなく文学テキストの研究と呼びうるようなラミュ研究は、ほぼ存在しないと言っていい状態である⁽⁶⁾。

本論では、長篇小説を主軸とするラミュの著作群のなかでは研究対象となるこ

とが少ないながら、ラミュ作品の特徴を検討する上できわめて有用な素材である晩年の短篇小説集、『短篇集』(Nouvelles, 1944)および『使いの者、その他の短篇』(Les Servants et autres nouvelles, 1946)を取りあげ、かねてよりラミュ文学を特徴づけるものとされてきた空間描写について考察する⁽⁷⁾。特に頻繁に現れるテーマや技法にどのようなものがあるかを確認したのち、それが視点人物の身体とどのように関わり、一方では舞台となる地域の地理と、他方では作家個人の特性とどのように結びつくのかを見ていく。

「無念なことに、私はたまたま本を書いてきたが、これは私の職ではない。私が教えを受けたのは、画家たちの元だった」⁽⁸⁾——このようにエッセイ『問い』(Questions, 1935)を書き出すラミュは、たしかに空間を描く作家である。『山の大きい恐怖』(La Grande peur dans la montagne, 1926)、『地上の美』(La Beauté sur la terre, 1927)、『デルボランス』(Derborence, 1934)といった長篇小説は、険しい山であったり、広々とした湖であったりと、それぞれ作家の親しんできたスイス・ロマンの風景が綿密に描写され、それらの空間と分かちがたく繋がった生活を送る人間たちの物語が展開する。

スイス・ロマンの土地そのものを描くことは、作家にとって一貫した主題だった。10年のあいだ行き来したパリの住居を引き払い、ヴォー州に腰を据えた1914年に発表したエッセイ『存在理由』(Raison d'être)には、パリ文壇を参照するフランス文学とは異なる「わたしたち」の文学を創造する必要があること、そしてその際のよりどころとなるのが、当地の風習や方言ではなく、地理そのものであるべきことが、すでに謳われている。

風習や方言をちりばめて「郷土色」を売りにするような作品は、当該地域を特殊なものとして見せるにすぎない。これに対し、人間が暮らす土地の姿を軸にすることで、ある具体的な土地にまつわる記述は普遍性に到達する可能性をもつ。ラミュはこうしたことを主張した上で、『存在理由』を次のように締めくくったのだった。

いつの日か、わたしたちの場所でしか書かれえないひとつの書物、ひとつの章、たったひとつの文が現れるなら、つまり、とある丘の曲線をまねた抑揚を持っていたり、たとえばキューイからサン＝サフォランにかけての、どこかきれいな岸辺の小石に寄せる湖水のリズムと同じ拍子が刻まれていたりする、そのようなものが書かれるなら——そんなほんの些細なことが実現するなら、わたしたちは赦された思いになるだろう。⁽⁹⁾

『存在理由』はラミュと仲間たちが作った出版媒体「カイエ・ヴォードワ」のシリーズ第一巻として刊行された当グループのマニフェストであるとともに、ラ

ミュ個人の決意表明でもある。同時期に、「数多の人物たちにさようなら」と題した短いテキストで、自分が発表してきた小説の主人公たちに別れを告げ、一人の作中人物ではなく共同体を描く方向へ舵を切った。

しかし、上の引用に掲げられた望みは不思議ではある。「キュイイからサン＝サフォランにかけて」は、ラミュの生まれたローザンヌや、後半生を過ごしたピュイイからほど近い、ラヴォーと呼ばれる地域に属する地名で、今日ではユネスコ世界遺産にも登録されているレマン湖畔の急峻な階段状のぶどう畑が広がるのだが、ラミュは、その景色を描写したいと言っているのではなく、湖水のリズムが文章そのもののリズムに似るようにしたいと言う。

ラミュの空間描写が、独自のリアリティをもち、感覚に訴えるものであることは確かである。それはどのようにして成り立っているのだろうか。そして、ラミュ作品に見られる空間描写の特徴は、土地と言葉を対応させるというラミュ自身の意図と、どのような関係にあるのだろうか。

雷雨と強風

画家に学んだ、と言うラミュは、しかし一枚の絵画を示すようには風景を呈示しない。彼の描く景色は多くの場合、刻々と移りゆく。複数の作品で同じ場面や表現を扱うラミュだが、『使いの者、その他の短篇』だけをとっても『使いの者』（« Les Servants »）と『山にひびく声』（« Voix dans la montagne »）の二篇に出てくるのが、暴風雨の到来である。『使いの者』のほうを見てみよう。

[...] 山の激しい雷雨というのは、迫ってきてもこちらは気づかない、それはあまりに空が狭いため、なにしろ岩壁からそそり立つ尾根の並びが空の四隅に食いこむ。しまいには青色の小さな円い紙きれしか残らない、ジャムの瓶の蓋にかぶせてあるあの紙みたいなものだ。

嵐はすぐそこまで来ているのに、こちらは思いも及ばない。見あげれば、天は完璧に澄みわたっている。[...] するといきなり、日没の方角にある稜線、ところどころ歯の欠けた下顎のごとく、尖った切っ先を並べた峰つづきが、さあっと色を変え、上へ上へと伸びる感じになるのが目に入ってぎょっとする、それは稜線に黒い筋のようなものが積み重なって、全体が嵩上げされて見えるからで、黒い山並みは空の真ん中へ向かってみるみる成長していく。闇夜が来た。頭上には煤の色をした天井、もう光のひとすじたりと通さない、つまり山々が空の真上まで伸びてきて閉じ合わさったわけだ。⁽¹⁰⁾

普段の空の狭さを説明するのに、尾根が空に「食いこむ」と動的な表現を使っているが、雷雨がやってくるとなると、山々は本格的に動き出す。黒雲が積みあ

がるのが、まるで山がどんどん成長するかのように見えると言い、それが最後に四方から空の中央へ伸びていくと表現するのは、まるで魚眼レンズを通して眺めているかのようである。大胆な把握の仕方、大袈裟なようではあるが、感覚的な現実味はある。

この景色の変化は、誰かが見ているかのように語られているが、作中人物の視点を借りた視点描写というわけではない。原文では主語はフランス語特有の曖昧な人称、「on」である。一般的な「人々」あるいは「わたしたち」を指すこの人称をラミュは多用する。この人称を使うことで、客観的な語り手でも、特定の作中人物でもなく、この土地に住む不特定の誰かを視点人物とすることで、地元の人間なら誰でも身に覚えのある情景をラミュは再現する。

暴風雨ではなくとも、強風の吹く場面は多い。「パストラル」(« Pastorale »)は、常に強風にさらされる丘の物語である。

風が強い、村を見おろすこれらの丘の草地ではいつでも風が強い。目の前に大きく口を開けた谷の上空を越えて、風は絶え間なくやってきては、土や岩の肌をびゅうびゅうと鳴らし、いまわたしたちが山羊の小さな群れとともにいるこの高みにぶつかる、夕方のこの時刻になるといつもそうだ。風は谷の向こうから、年じゅう白い南の山脈をひょいと飛び越えてくる。それで全力でこちらに吹きつける、どうしたって止められない。⁽¹¹⁾

この強風は、松林をまるで生き物のように動かす。

ここより少し上のほうに森がある。松の森。森はぎしぎし鳴る、森は傾く。見ると、急に後ろへのけぞって、赤い幹をさらし、次いで手前へ押し返される。幹の並びは消えて、枝ぶりばかりが目に入る。森は赤くなる、黒くなる。赤と黒を繰り返す。⁽¹²⁾

風が吹くことによって、森の景色はめまぐるしく動く。微妙な色調ではなく、赤と黒という対照的な二色を対比させることで、動きの激しさを際立たせた一節である。

日暮れと夜明け

日暮れと夜明けもまた、刻々と変わる景色として繰り返し描かれる。「助けを求めて」(« Appel au secours »)において、断崖で足場を失い絶体絶命の境地で一晩を過ごしたミュドリは、ようやく夜が明けるのを見る。

とうとう日が昇ってきたとき、陽光は初め、正面に見える山々の上部に、四角く削ったばかりのモミの梁に似た白っぽい漠とした棒が水平に置かれているようにしか見えなかった。次いで大工たちが現れ、梁の上に暁の家を建てて、ピンクの、赤の、黄色の漆喰で仕上げると、そのあとようやく太陽が、強く、熱く、こちらへ差してきた。⁽¹³⁾

嵐のときの黒い筋とは逆に、白い筋が山の上に現れるのだが、その筋をモミの梁に見立てて以降は、もはや描写というよりも「梁」という単語から連想された一連の幻を記述しているようにも思える。いずれにせよ、ここでも主眼は移りゆく景色、特にこの場合は色彩の変化にある。

白の上に、ピンク、赤、黄色を重ねて暁を表す、こうした記述を見ると、ラミュが「画家から教わった」と言うのは、完成した絵画のような固定した像を言語化することを意味するのではなく、画家が画布に筆で絵の具を載せていくように言葉を書いていくことを意味するのではないかと思えてくる。絵を真似ているのではなく、絵を描くしぐさを真似ているのである。

異なる色調の絵の具を重ねて特定の対象を描くとき、描いている途中では傍目には何が描かれているのかわからず、完成に近づくにつれ明らかになることはありうる。ラミュの空間描写には、それに似たところがある。ただし暁の描写の場合は、描く対象の移り変わりとともに色を描き足しているのだから、結局のところ、静止画としての完成形は存在しないまま、差してきた強烈な朝日によって幻の建築は消されることになる。

疑似体験としての「見ること」

もちろん、ラミュの小説に出てくるのは変容の途上にある景色ばかりではない。舞台装置としてそこにある、動かない風景が描かれることもある。しかしそれでも、描き方は静的にはならない。「湖の令嬢たち」(« Le Lac aux demoiselles »)で、断崖の上に一人暮らすピエールの位置から見た眼下の景色は次のように書かれる。

彼は両足を虚空にぶら下げていた。かなり高い断崖のへりに座っていて、その下には平らな芝生の一画があり、芝生の先はふたたび何もない空間へ落ちていく、つまり山全体がこのように段々の積み重ねでできているのだが、降りるにつれ段の両端は徐々にたわんで、最後にはほとんど交わるほど近づいて一種の眼窩のような閉じた空間をつくり、その底に、目玉のように、小さな湖がやさしく光っていた。⁽¹⁴⁾

山はまるで、視線の動きにしたがって形を整えていくかのように、段から段へと「落ち」、段の両端は「たわ」み、「交わるほど近づいて」、「閉じ」る。見る者の視線の動きにつれて、その目に見えるものを描写していく視点描写の方法は、ラミュにとっての重要な参照項であるフローベールが多用したことで知られるが、それにしてもフローベールの場合は静止した風景の一部を描いていることは明らかで、風景自体が動いている印象はあたえない。

何が違うのか。「三つの谷」(« Trois vallées »)には、山を登る「あなた」が三つの谷の分岐点に立ち、眼下の地勢を見渡す場面がある。

あいだに築かれた堡壘によって、三つの谷は互いに隔てられているから、どのように連なっているかを一目で見渡すことはできない。起点から終点までの全容を垣間見せてくれるのは、あなたの真下、あなたの見ている方向にある、この谷ひとつきりだ。眼差しはこの谷へ分け入り、連れていかれる。最初の窪地がくる。眼差しはひょいと飛んだのち、くらくらしながら一段低いところへ着地するが、飛んだときに通り抜けた青い空気のヴェールは、薄い煙のように谷の両側の斜面に漂っていて、その片方、東向きになった斜面のほうは、燦々と降る陽光に恵まれ、ふもとが森をまとっているためほのかに明るんでいる一方、木々のない上のほうは鮮やかな緑色に輝き、そのなかに白と茶色の村々がおとなしく座っている。[...]そして目が村から村へと降りていき、ついに三角形をした幅の広い切れ込みが平野に穿たれているところまで来ると、そこに川があり、道路があり、鉄道路線がある。⁽¹⁵⁾

「眼差し」は、まるで体のように、「分け入り、連れていかれ」、「ひょいと飛んで、くらくらしながら一段低いところへ着地」し、「村から村へと降りて」いく。「見る」こととは、いわば「行く」ことの疑似体験として捉えられている。現実には不可能な速さで麓に向かって下りながら見ているからこそ、風景は動いているように見えるのだ。

とはいえ、それはあくまで疑似体験であって、もし本当に下りているのだとしたら、湖や川や道路がいま見えているように小さく見えることはない。「行く」ようにして「見る」ことは、いまいる場所と、視線の留まる場所、ふたつの場所に同時にいる体験でもある。

そして、この体験は、とても遠くまで見通せる場所、しかも距離感を失うような平坦な見晴らしのよさではなく、段丘から段丘、あるいは尾根から尾根へと段階的に起点からの距離を示す中継点があり、その先に数百メートル、場合によっては一キロ以上彼方の景色が見えるような場所においてこそ実現する。連峰を見渡すことのできる山頂、あるいは高層ビル群が眼下に広がる展望台などで、遠くのあの山、あのビルの天辺にいる小さな自分を想像した経験のある者は、実のと

ころかなりの割合でいるのではないだろうか。

ラミュ作品の主な舞台のひとつであるヴォー州ペイ＝ダンオー地方からヴァレー州にかけてのプレアルプス（アルプス山脈の中心をなす山塊と平地とのあいだにある中程度の高山地帯）は、まさにそのような視界が得られる土地である。いま踏んでいる地面のすぐ隣に、点のように小さな牛が見え、さらにその向こうにごく小さな村が見える、といった地理的条件に、「見ること」と「行くこと」を重ねるラミュの手法は見合っているのだ⁽¹⁶⁾。

「見ること」だけではなく、「呼ぶこと」もまた、「行くこと」の疑似体験として描かれる。「山にひびく声」で山の上と下にそれぞれ住む恋人たちは、すぐに会えない代わりに、呼び交わす。

そして、[彼は] 時には立ったまま、時には腹ばいに寝たまま、口を手で囲み、胸から声を引き出して下のほうへ向けながら、「オーエー」音は二つで、後のほうがより高く、長くなる、「オーエー」、きみ宛でだ、来てくれよ。音が下へ降りていくよう強いるのは、あの娘を迎えに行かせなくてはならないからで、音は峡谷を乗り越えたあと、斜めに降りていって、向かい側の、やはり突き出た岩に緑色を塗った、牧歌劇に出てくる張りぼての野原のような場所に到着しなくてはならず、そこにあの娘が姿を現す、おれの声を耳にして。[…] 彼は力をこめて音を相手の元まで押しやった。そして肺いっぱい息で出した音は言いつけに従って空中に穴を穿ち、たった四秒か五秒で到達するが、それは人間なら下りは体重を使っても一時間以上、上りは重い体を感じつつ二時間以上かかる道のりだ。⁽¹⁷⁾

こうして青年はあらかじめ声に「迎えに行かせ」で予告した上で、一時間かけて山を下り、恋人に会いに行く。声によって存在を知らせる、声を存在の一部として捉える、これもまた簡単には行き来できない高山に暮らす人々にとっては現実に近い感覚だろう。現にこの物語では、声を届かせることができなくなったとき、その人間はすでに死に近づいている。

空気

「声」は、空気のなかを通っていく。ラミュにおいては、空気自体が描写の対象となり、此方と彼方の距離感を動的に表す要素のひとつとなる。先の「三つの谷」の引用においては、視線が「飛んだ」ときに通り抜ける「青い空気のヴェール」への言及があった。「助けを求めて」のミュドリは、断崖絶壁で足場が崩れ、もはや身動きできないと知ったとき、遥か下にある自分の村を見る。

いたるところ、孤独と、忘れられた思い。なぜならこのときも、ミュドリは自分の七百メートル下に村を見分けることができたからで、空気の厚みが青い水に似ているために、水底にあるように見える。村はほんの小さな円い染みで、鈍く光っているのは家々の屋根板のせい、教会の鐘楼も見えるし時計まで見えるが、もはやいかなる時刻も示していない、二度と示すことはない。⁽¹⁸⁾

誰にも知られずに転落死する恐怖を間近に感じている者の視点描写であるから、ここは特に距離の遠さが強調される。「空気の厚み」を介することで、村は遠い水底の別世界のように見え、時計の針が見えないことが不吉な意味合いを帯びる。

先に挙げた嵐や強風も、空間を満たす大気の実在を示す方法のひとつと捉えられる。さらに、風自体が、その風を受ける人間の体を、いわばふたつの場所に同時に置く場合もある。「湖の令嬢たち」のピエールが住む山頂には、そういった風が吹く。

風に当たらずに済んでいるあいだは、石に照りつける太陽の熱気が耐えがたかった。しかし、空気の流れを遮断している岩だらけの尾根を越えるやいなや、腰から上に氷水なみの気流が浴びせられた。その風はまるでここに河が流れているかのように絶えず押し寄せ、障害物を乗り越えようと上昇してから、今度は前方へ向かって突進していった。唐突に夏から冬へ移行する。ひとは両手で帽子をつかんで飛ばされないようにした。⁽¹⁹⁾

尾根を境に天候が変わり、季節が変わる現象を、ラミュはしばしば描いている。山岳地帯に親しむ者であれば、なじみのある経験だろう。静的な山並みの光景を描くよりも、風圧と気温が体におよぼす感覚を言葉にすることで、地理的条件は臨場感を伴って読み手に伝えられる。そして、この場合に体験されていることとは、夏のなかにいた体が、まず上半身だけ冬に突入し、その一瞬のちに全身が冬のなかに入るという事態である。

ふたつの場所に同時に身を置く体験は、まず「見る」という疑似体験により、次に季節を分ける風により描かれることをここまで確認した。また、そうした体験が、描かれる対象となる現実の地理に対応していることを指摘した。しかし実際のところ、これらの場面以外でも、視点人物の立ち位置が二重になる描写はラミュの小説において非常に多い。景色自体が、しばしば二重化するからである。

二重の景色

景色の二重化は、まず水面に映る鏡像によって起きる⁽²⁰⁾。長篇小説も含めれば、

ほとんど枚挙に暇がないほど、ラミュが繰り返し記述する現象だが、本論のコーパスである晩年の短篇集二作にも複数の例がある。たとえば「野生の娘」(« La Fille sauvage ») で、雨のなか、若妻らしき女性を抱えて水溜まりになった道を歩いていく青年は、次のような光景を見る。

まっすぐ突き進んでいくその道は、空に掘った堀のようで、堀のなかを見れば、空にごく細かなちぎれ雲の群れがどんどん空を走っていくのが見え、雲の背景は滑らかで不動、そこから雨が絶えず斜め向きに降ってきて、雨がこちらのいる地点から降り出す起点にかけてハーブの弦みたいにぴんと張られているのも見える。⁽²¹⁾

雨滴が当たって乱れているはずの水面に、このようにはっきりと空が映るものだろうか。いずれにせよ明らかなのは、書き手が空と雲と雨のすべてが反転する映像を、そしてその反転した空のなかを歩く体験を描こうとしていることである。

鏡像を映す水面の代表格として、湖がある。「湖の令嬢たち」の「お嬢さん」は、山頂からピエールが見下ろしていることにも気づかずに、服を脱ぎ、湖のなかにある岩まで泳ぎ、その上に立つ。

そして岩によじ登り、彼女はそこにいた、まっすぐに立ち、水をしたたらせ、両腕を挙げていた。そうして二重に見られ、二度見られていた、なぜなら彼女の足元でもう一度、反映によって彼女の姿が繰り返されていたから。⁽²²⁾

ここで見ているのは、ピエールであるとともに、「山」でもある。山がものを見るとはどういう事態なのかについては別論に譲るが、ひとまず本論では、ピエールの存在と、湖を取り囲む山の存在が溶け合うようにして、裸の少女に視線を集中させていると理解しておけばよいだろう。

ともあれ、上の引用で注目したいのは、水面が景色を二重化するものとして扱われていることである。そして、こうした反映による二重化もまた、作家が描こうとする土地の地理上の特性に対応していることを確認しておきたい。言うまでもなくスイス・ロマンドは湖の点在する地域であり、特に山間の雪解け水がつくった小さな湖は、風にさらされるのでなければ波は立たず、まさに鏡と同様、周囲の山をくっきりと逆さに映すのである。

二重化する景色のバリエーションとして、「二度降る雨」が挙げられる。これも晩年の二作の短篇集に二度繰り返して出てくるので、ラミュにとって大事な現象なのだろうと考えられる。まず「農村の年寄り」(« Un vieux de campagne ») の主人公が、かつて若いころ、どんな悪天候でも長時間歩いて妻となる人に会いに行ったときの思い出を独白する台詞のなかに、この現象への言及がある。

林では嵐のあと水がわざと葉叢に留まって、雨がやんだあとになってざあっと降ってくる。⁽²³⁾

同じ事態が、「野生の娘」では、語り手によって、より詳しく説明される。

しかも、ここでは二種類の雨が降っていた、ひとつは空から降る細かくて隙間のない雨、そしてもうひとつは、いったん枝に留まったあと、時々吹きつける強風に飛ばされてバケツをひっくり返す具合にバシャッと落ちてくる雨。

なぜなら森は、たとえきわめて密生した森であっても、はじめはかなり長いあいだ抵抗して水を通さずにいるが、それを過ぎると雨に加勢して、空から降る雨に、自分が葉叢に溜めておいた雨を足すのだ。⁽²⁴⁾

やはり地理的条件、ここでは鬱蒼とした森の存在を前提とする現象だが、葉叢に溜まった雨が落ちてくることが、本来の雨とは時差のあるもうひとつの雨、人を驚かせる偽の雨として描かれていることが目を惹く。些細な現象とも見えるものを「もうひとつの雨」と規定するところに、ラミュが二重化として物事を捉える傾向のあることが感じられる。

寄る辺なさ

動く景色、嵐と風、見ることないし呼ぶことによる現在地の二重化、虚空と鏡像、こうしたラミュの空間描写を特徴づける要素を挙げてきたが、共通するのは、いずれの場合も視点人物の立ち位置が不安定になることである。荒天も、反転映像も、足許がぐらつき、自分がどこにいるのか判然としなくなる状況を生み出す。「使いの者」で嵐が到来する場面を先に挙げたが、そのすぐあとの記述、雷雨が猛威を振るう箇所を見てみよう。

そのとき稲妻がもう一撃、闇の頂上から放たれて、こちらの目の前で空気の厚みを貫いていく、へし折った葦のように鋭く折れ曲がったジグザグ模様を描きながら。空の水門が開く。何もかも滅茶苦茶だ。上から降ってくる水をかぶっているのに、水は地面からもほってくる。あまりの爆音につつまれて耳は聞くのを拒み、夜が昼に、昼が夜にと次々変わるめまぐるしさに、もう自分がどこにいるのかわからなくなる、自分が存在するのかどうかすらわからなくなる。⁽²⁵⁾

水は上下から押し寄せ（「野生の娘」で見た上からも下からも降る雨が想起される）、そこへ耳を聳する轟音と閃光とが加わる。天地のあまりの混乱に、自分の存在自体までもが不確かになる、というのである。実際、嵐は、「山にひびく声」の次の一節のように、踏みしめるべき地面を液体に変える。

それから水でできた長い槍が切っ先を光らせて一斉に振り降ろされ、土を掘り、屋根を刺し通す。山がまるごと下降する。山がまるごと水になり、坂に沿ってずり落ちる。固体だったものが液体になり、固いところにしっかり接合されていたものがそうではなくなって、岩石が根を生やしていた場所も、根はめりめりと音を立てて剥がれる。四元素がそれぞれ変容し、荒れ狂う。落ちてこい、うかつにもわたしたちの頭上に宙吊りに積み重なっているものたちよ、永遠であるかに見えていつときしか保たないものたちよ。落ちてこい、すると実際、それらは下に向かって跳んでいき、入り乱れ、互いに折り重なって滑り落ちる。⁽²⁶⁾

とはいえ、山で地面が不安定なのは、当然ながら暴風雨のときにかぎったことではない。普段から、エラスムが山を下って恋人のクリスティーヌに会いに行く際は、急ぐので絶壁の近道を使い、歩く・走るというよりは「砂利とともども転がり落ちる」⁽²⁷⁾。また「湖の令嬢たち」のピエールも同じように、令嬢たちに会いに行くため「岩塊から岩塊へと転がっていき、あるいは地面を踏みしめていながら肩が斜面に触れるほどきつい傾斜であっても […] 勾配に体を預けて、ひとりで下へ引っ張ってくれる自分の体重に身をゆだね」⁽²⁸⁾る。よほど慣れた者でなければ、重傷を負うか命を落とす可能性の高い移動の仕方ではある。

足許が不安定であるどころか、「助けを求めて」のエルネスト・ミュドリはエーデルワイスを摘むため崖をのぼる途中、「片手を伸ばし、左足の芝のかたまりに体重をかけながら前へ身を傾けたとき、その芝が剥がれて、足も道連れになった」。なんとか岩の出っ張りに足をかけたものの、ほとんど宙吊りの状態になる。

このとき、彼はあえて周囲を見まわしてみた。通ってきた道筋を目でたどり、先のほうへ目を向ける。もはや前には進めないことがわかると同時に、後戻りもできないことを認めた。

どこを向いても誰もいない、どこを向いても音がしない。身動きするうちに一片の石が崩れて落ちていったが、やはり伴うのはしんとした静けさで、石は弧を描いて跳ねると、音ひとつなく深淵に消えていった。⁽²⁹⁾

落下する石は青年自身の落下の前触れと捉えられ、無音は深淵の深さと青年の動揺の両方を表す。このあと先に挙げた、七百メートル分の青い空気の底に見え

る村の描写となる。この果てしない沈黙と虚空は、轟音の響く大嵐と対照的だが、どちらも、その渦中にあることで「自分がどこにいるのかわからなくなる、自分が存在するかどうかすらわからなくなる」経験であると言える。

「見る」ことによる現在地の二重化や、鏡像による景色の二重化にしても、それらは自分の立脚点を揺るがし、平衡感覚を失わせる。こうした記述が、作家の描こうとする土地のかたちに対応していることを本論では確認してきたが、しかし果たしてそれだけを、このような空間描写の根拠と見なしてよいのだろうか。ラミュの描く寄る辺なさは、地理をなぞる文体という目標が必然的に導き出すもの、とだけ言えば、それで済むのだろうか。

平行世界としての小説

スイス・ロマンドの地に根をおろした作家として扱われ、200スイスフラン札の肖像にもなって⁽³⁰⁾、国内では誰もが知る「スイス文学の顔」となってきたラミュだが、その表層的なイメージは、実像とはかなり異なる。パリを引きあげた年に発表した『存在理由』でも、晩年に刊行した『パリ（あるヴォー州人の覚え書き）』（*Paris (notes d'un Vaudois)*, 1938)⁽³¹⁾でも、彼が書くのは、地元のヴォー州でも、隣国の首都でも、自分は周囲の社会と相容れない、ということだ。

ヴォー州は農業地帯で保守的な傾向が強く、またプロテスタントの州でもある。道徳主義と功利主義に染めあげられ、個人よりも家族および共同体の利益が優先されて、文学の居場所のない故郷で、若い彼は孤立する。他方、パリでは、「孤立」とは異なる大都市の「孤独」を、それはそれで快いものとして味わいはするが、パリ文壇に分け入ることができたわけではなく、ほとんど同郷人のグループとしか付き合いはなかった。ただ、異郷に暮らすことで、彼は故郷のありようを距離を置いて眺める視座を獲得し、文学としてそれを描く方法を模索した。

そして帰郷したのちも、書くときには、いま住んでいる土地の「外」に身を置いて書く——いわば異国にいるかのようにして、いま住んでいる土地のことを書く、そのようなことを、ラミュはしていたのではなかったか。母の郷里であるラヴォーのぶどう作りの村々を一種のユートピアのごとく描いたと見なされがちな『詩人の訪れ』（*Passage du poète*, 1923）でさえ、その光景を描く「詩人」に擬せられるのはよそ者の籠職人であり、しかも彼は地域の住民一同が一体となる祭の日に、祭に参加することなく去るのである⁽³²⁾。

ラミュの各作品において舞台となる土地がスイス・ロマンドのどこにあたるのかは、作家本人の滞在経験といった作品外の情報によって概ね特定できるものの、実は多くの場合、彼は作品内で具体的な地名を避けたり、さらには実在しない地名を使ったり、別の地域に属するはずの地名を使ったりすることで、読み手を煙に巻く⁽³³⁾。彼の描くスイス・ロマンドは、正確に言えば現実そのものではない、

いわばスイス・ロマンズの平行世界なのだ。

そう考えると、ふたつの場所に同時に身を置き、足許をふらつかせながらふたつのヴィジョンを同時に見ているのは、ラミュ自身なのではないかと思えてくる。地に足の着いた郷土作家を反転した「地に足の着かない」作家の目には、現実のスイス・ロマンズと、言葉によって作りあげた偽のスイス・ロマンズとが、二重写しに映っていたのではないだろうか。

晩年のラミュは、度重なる病と心身の衰えに苦しんだ。生涯親しんださまざまな景色が現れる最晩年の短篇小説群は、作家にとって、もはや現実には訪れることのできない土地、もはや味わうことのできない身体感覚を疑似的に体験する場でもあったのかもしれない。

おわりに

本論では、地理に即した文学言語を模索したラミュによる空間描写の特徴を、景色の動き、二重化、反転、また視点の側の二重化と揺らぎといった観点から確認した。さらに、そのような空間描写のもたらす寄る辺なさが、単に舞台となる地理的条件の要請のみによるものではなく、作家としてのラミュの個性、すなわちふたつの場所のあいだにしようとする（あるいは、そうせざるをえない）傾向から導き出されたものでもあることを述べた。

今回は書かれた風景に重点を置いたため、語りの声については措いたが、実際には本論に述べた内容に、発話主体の絶えざる移行が加わる。また、フィリップ・ルノーが指摘するとおり、二重化の主題は、本論に述べたのとはさらに別のレベルにも見いだされる。このようにラミュの作品では、さまざまなレベルできわめて不安定な、揺らぎに満ちた文体が展開し、それによって土地のあちこちから声が立ちのぼるような雰囲気が生み出されている。複雑なラミュの語りを解読する作業は、今後も続けていく必要がある。

註

- (1) 本人は筆名としては常に C. F. Ramuz と名前を頭文字のみで綴ったため、スイスではこのように表記されることが多い。
- (2) Charles Ferdinand Ramuz, *Romans*, éd. Doris Jakubec, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2005, 2 vol.
- (3) ガリマール社からの廉価版として以下が刊行された。Ramuz, *La séparation des races*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2010 ; *Id.*, *La beauté sur la terre*, Paris, Gallimard, « Folio », 2011.
- (4) Stéphane Pétermann, *C. F. Ramuz. Sentir vivre et battre le mot*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, « Savoir suisse », 2019.
- (5) Ramuz, *Œuvres complètes*, dir. Roger Francillon et Daniel Maggetti, Genève, Slatkine, 2005-2013, 29 vol.

- (6) かつてスイス・ロマン文化研究会（現在は休会）発行の雑誌『ロマンディ』（1978-1997）を中心に加太宏邦、浜崎史朗らによるラミュの翻訳や紹介がおこなわれ、近年は後述の拙訳のほか佐原隆雄による翻訳があるが、ラミュを対象とする国内の学術論文数はCiNii検索で片手に満たない。
- (7) 日本語訳は以下の拙訳を用いる。ラミュ『バストラル ラミュ短篇選』笠間直穂子訳、東宣出版、2019年。
- (8) Ramuz, *Questions, Essais*, t. 2 (*Œuvres complètes, op. cit.*, t. 16), 2009, p. 343.
- (9) Ramuz, *Raison d'être, Essais*, t. 1 (*Œuvres complètes, op. cit.*, t. 15), 2009, p. 36.
- (10) Ramuz, *Nouvelles et morceaux*, t. 5 (*Œuvres complètes, op. cit.*, t. 9), 2007, p. 400-401. (『バストラル』、前掲書、78-79ページ。)
- (11) *Ibid.*, t. 5, p. 347. (同書、7ページ。)
- (12) *Ibid.*, t. 5, p. 348. (同書、7ページ。)
- (13) *Ibid.*, t. 5, p. 436. (同書、135ページ。)
- (14) *Ibid.*, t. 5, p. 285. (同書、42ページ。)
- (15) *Ibid.*, t. 5, p. 490-491. (同書、221ページ。)
- (16) ノエル・コルドニエは、『種族の隔たり』の解説のなかで、ラミュにおける異なるイメージの並列もまた、山岳地帯において異なる距離にあるものが隣り合わせに見える体験に呼応していることを指摘している。Ramuz, *La Séparation des races, Romans, op. cit.*, p. 1530 [Noël Cordonier, « Notice »].
- (17) Ramuz, *Nouvelles et morceaux*, t. 5, *op. cit.*, p. 441-442. (『バストラル』、前掲書、146-147ページ。)
- (18) *Ibid.*, t. 5, p. 433. (同書、130-131ページ。)
- (19) *Ibid.*, t. 5, p. 285. (同書、41ページ。)
- (20) ラミュにおける鏡像とイメージの二重化の主題に関しては、以下を参照。Philippe Renaud, *Ramuz ou l'intensité d'en bas*, Lausanne, L'Aire, 1986.
- (21) Ramuz, *Nouvelles et morceaux*, t. 5, *op. cit.*, p. 438. (『バストラル』、前掲書、140ページ。)
- (22) *Ibid.*, t. 5, p. 288. (同書、46ページ。)
- (23) *Ibid.*, t. 5, p. 253. (同書、25-26ページ。)
- (24) *Ibid.*, t. 5, p. 438. (同書、139ページ。)
- (25) *Ibid.*, t. 5, p. 401. (同書、79ページ。)
- (26) *Ibid.*, t. 5, p. 445. (同書、153ページ。)
- (27) *Ibid.*, t. 5, p. 442. (同書、148ページ。)
- (28) *Ibid.*, t. 5, p. 288. (同書、47ページ。)
- (29) *Ibid.*, t. 5, p. 433. (同書、130ページ。)
- (30) ラミュの肖像が印刷された200フラン紙幣は1997年より流通していたが、2018年より新しいデザインに代わった。新シリーズは肖像自体を用いないデザインとなっている。
- (31) Ramuz, *Paris (notes d'un Vaudois), Écrits autobiographiques, (Œuvres complètes, op. cit., t. 18)*, 2011, p. 327-432.
- (32) 『詩人の訪れ』の構成については、以下の拙論を参照。笠間直穂子「ひとつの土地を描く ラミュ『詩人の訪れ』」『O-M 2011-2012』、学習院大学大学院人文科学研究所、2012年、5-20ページ。
- (33) たとえば「山にひびく声」にはレ・ボスという実在する地名が登場するが、その近くにあることになっている「スリーニュ川」は現実のレ・ボスの付近には存在しない。全集版の注には「スリーニュ川」は「サリーヌ川」をモデルにしているのかもしれない、とある。Ramuz, *Nouvelles et morceaux*, t. 5, p. 447, n. 7.