

書簡の世界への招待——序にかえて

桑瀬章二郎

絶望の死は、絶えず生に転化するのである。

——キルケゴール

これはさらなる後退の一步であるのかもしれない。

文学への憎悪はいつの時代にも存在したし、私の若い頃にも文学はすでに侮蔑や嘲笑の対象でしかなかった。しかし、この時代の文学への憎悪は他の時代のそれとやや趣を異にするようにみえる。「文学の衰滅」を宣告し、みずからの偏愛の対象をいたずらに貶めようとするのは文学に携わる残り少ない研究者たちであつて、あたりを支配しているのは、文学や思想への完全な無関心にほかならない。文学は一般には、もはや憎悪という激しい感情を喚起する力さえ持つておらず（それゆゑ文学者は文学を一層憎悪するのだ）、すでに役割を終えた過去の遺物として大学の片隅にうち捨てられている。そしてそのような時代にわれわれは、過去の作家や哲学者が「作品」を構築する合間に書き残した（あるいは書き流した）ふぞろいな言

説である書簡——好事家たちの偏愛物とみなされもする手紙を読もうとしているのだ。

なるほど狭いアカデミズムの世界でなら、書簡への関心をたやすく正当化できるようにみえる。再び脚光を浴びるようになった伝記ジャンルは、これみよがしに書簡を参照するのを常としており、また文学場をめぐる社会学的考察においても手紙は貴重な「資料」として利用されている。さらに自伝や日記といった私的な文学は小説や詩以上に重視されているといえるのではないか。そして歴史家たちはというと「私生活の歴史」を描くための特権的な材料として再び書簡に注目しはじめ、また書簡網の広がりや「模範文例集」の成功の分析を通して、手紙が「資料」として多様な可能性を秘めていることを明らかにしてみせたのだった。

しかし、「作品」さえほとんど読まれなくなったこの時代に、マイナーなジャンルである書簡が、読者に何か新しい知的刺激を与えてくれる、などということがありうるのだろうか。書簡それ自体の中に、忌避されはじめた読書という行為を動機づける新たな「魅力」を見出すことは可能なのだろうか。

『書簡を読む』という古めかしいタイトルを持つ本書は、一見悲観的な以上のような問いから出発している。そしてここでは誰もが期待するような手紙の現代性や、説得的な新たな書簡の読解法が提示されるわけではない。また、この過去のジャンルを取り巻く社会的

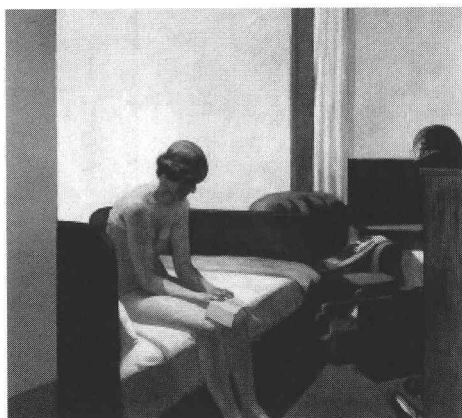
規範や文化的経験の正確な再構成が目指されるわけでもなければ、ジャンルとしての特徴が体系化されるわけでもない。それどころか、書簡についての共通了解がしばしば再検討に付され、困惑させるような手紙の古めかしさや混種性、ジャンルとしての脆弱さばかりが強調されていくことになるだろう。読めば読むほど輪郭がぼやけ、どこに焦点を当てればよいのかわからなくなってしまうような過去の言説。つかみどころがなく、流れ漂う言葉の世界。興の赴くままに書き続けられ、果てしなく増殖していくかのような無限の言説空間。しかしそこには、われわれがこれまで文学なるものから意識的に排除しようとしてきた、明確な規則など何ひとつ持たぬ、不安定な未知の言語世界が広がっているようにもみえる。文学をめぐる価値の反転が完了した今、「作品」という晴れやかな装いを身にまとう言説の対極に位置する「私的な」、「だらしない」言説である書簡が輝きを放ちはじめるといふことが、もしかしたらありうるのかもしれない。

手紙を読む女

書簡を読むこと……日々の暮らしの中で、もはや手紙を書かなくなったわれわれにとっ

て、かつてと同じような視点から手紙を読むことなどできるはずもない。われわれはもう愛を詠うために決して手紙を書いたりはしないし、これからも書くことはないだろう。また愛しい恋人から決して愛の手紙を受け取ることもないだろう。そもそもわれわれは、まさに手紙を書く必要に迫られたときさえ、それを手書きすることを注意深く避け、そこから個人性の痕跡をできる限り消し去ろうとするのであって、受け取った手紙を読むことやペンを手にとつて手紙を書き綴ることは、明らかに非日常的な行為となつてしまつたといえる。したがつて、半世紀ほど前に書かれた作家の手紙であれ、キケローやセネカの手紙のような古代の手紙であれ、それを読むためには絶えず想像力の行使が不可欠なのであり、だからこそ、書簡を読みつつ、もはや存在しない読み手や書き手をめぐつて無責任な夢想に身を委ねてみることも、ときには許されるように思われる。

書簡という形式が想起させる美的経験や読書習慣については、絵画作品の中に描きこまれた手紙が、われわれの夢想の出発点となつてくれるかもしれない。例えばエドワード・ホッパーの《ホテルの部屋》①と題された作品では、無機質なホテルの小室で、到着したばかりの若い女がまだ荷を広げぬ状態で、手紙を読むという行為に没入している。あるいは女は、すでに読み終えた手紙を前に、暗鬱な思いに囚われているのかもしれない。手紙を主題とする多くの絵画作品同様、ここでも手紙の中身について、観者は何ひとつ正確な



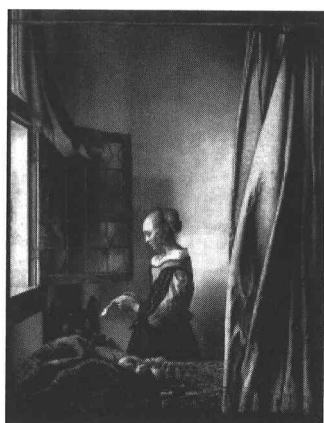
①ホッパー 《ホテルの部屋》 1931

情報を与えられていない。だがそれでも観者はやはり、絵の中で手紙がひとつの決定的ともいえる役割を果たしていることをたやすく理解するのだ。つまり、この絵を見るわれわれは、そこで手紙を読むという行為の表象が問題になっているということ、もう少し正確に言うなら、手紙を読む行為が人物にもたらす効果、またはそれが想起させる実存の孤独や、感情と身体の不可分性といった表象が問題になっていることを理解するのだ。

そしてホッパーの描くこの「手紙を読む女」は、この絵を眺め、解釈しようとするわれわれが（また過去の手紙を読もうとするわれわれが）、手紙をめぐるあるひとつの観念やお決まりのイメージに、みずから好んで囚われ続けていることに気づかせてくれる。この絵は、ヨーロッパ絵画のひとつの類型——一七世紀オランダ絵画が好んで取り上げ、続く世紀フランスの風俗画にも受け継がれ、さらにはルノワールのような画家によっても反復された「手紙を読む女」の主題を持つ絵画を想起さ



③フェルメール 《手紙を読む青衣の女》1663-64



②フェルメール 《窓辺で手紙を読む女》1658-59

せずにはおかないからだ。

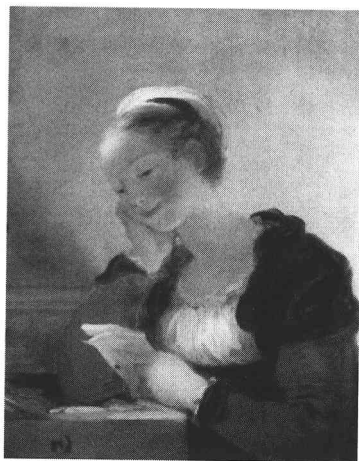
一七世紀オランダ絵画の数ある「手紙を読む女」の表象のなかで、最も有名なもののひとつは、間違いなくフェルメールの作品であろう。《窓辺で手紙を読む女》②が描き出す日常生活の風景の中で、手紙はどれほど輝かしい役割を担っていることか。女性は手紙をしっかりと両手で握り、精神を集中させ、手紙に向き合っている。その手紙はというと、まるで絵の中でその存在を誇示するかのように、外部世界へと開かれた窓から射した光を全身に浴びている。《手紙を読む青衣の女》③においても同様に、単独で描かれた女は両手で手紙をつかみ、文章に注意深く視線を注いでいる。そしてここでも、画のほぼ中央におかれた手

紙は、静止した人物には不釣合いともいえる力を加えられた両手によって強調されている。これほどまでに手紙が貴重なものであった時代があったのだ。便りの到着は、過去の書簡の中でしばしば突然の歓喜、僥倖、あるいは痛苦の不意打ちとして描かれているが、それは文字通り日常生活における「事件」であったのだ。

オランダ絵画においても、描かれた手紙はしばしば恋文であるのだから、そこに人物の複雑な感情世界を想像してみるのもあながち時代錯誤でないのかもしれない。だがそうした側面は、手紙の主題をオランダ絵画から継承し、凡庸化させた一八世紀フランス風俗画において、より明確になっているようにもみえる。この主題を頻繁に取り上げた画家のひとりフラゴナールは、あるときは、手紙を読みながら恍惚とする女性を描き④（手紙を読むという行為と自慰の類縁性は、ルソーが『新エロイズ』という驚くべき倒錯的な書簡体小説で生々しく描き出すものだ）、またあるときは、祈るように両手で手紙を握り締め、遠くを見つめる女性を描き出して⑤（封印はその手紙が受け取られ、まだ開封されていない状態にあるか、あるいはこれから送り届けられようとしていることを示している）。後者の場合、手紙は親密性のしるしとして、肖像や記念品と同様、ほとんどフェティッシュな崇拜の対象となっている。手紙とは、「あの人」そのもの、不在の愛しい人の代補、ときには恋する「あの人」以上に恋する幸せな気持ちで読む主体を充溢させてくれる、不思議な魔力を持つ「護符」にほかな



⑤フラゴナール《手紙》



④フラゴナール《思い出または手紙を読む夫人》

らない。それは、ある特別な感情が彼女の日常生活の中心を占めていることをことさらに強調してみせる。

たったひとり、身を隠すように孤独の空間で読まれる恋文、あるいはこれ見よがしに人前で開かれる手紙（ゴヤの驚くべき《恋文》を想起しよう⑥）——恋文の主題はさまざまな形で変奏されるのだが、注目すべきは、恋文を読む人物がほとんどの場合女性であるということだ。女たちは男たちのメッセージに心揺さぶられ、恋人を想う、この上なく忠実な手紙の読者として現われる。男性である画家たちはあたかもこう主張しているかのようだ。「交換」に基づく言説であるにもかかわらず、恋の手



⑥ゴヤ《恋文》1812-14

紙の読者はまず第一に女性でなければ
ならないと。

手紙を書く女

もちろん女性は手紙の読み手、メッ
セージの受信者としてのみ描かれるわ
けではない。私たちはまた自分たちの

感情を表出させる主体として神話化されてもいる。手紙は「知」や「学識」を暗示する
ために、頻繁に男性の肖像にも描き込まれたのだったが、女性の書き手とともに描かれる
手紙は、いわば親密性の象徴、女たちが生きる豊かで計り知れぬ——だからこそ男たちの
幻想を掻きたてるわけだ——内面生活の象徴として描かれる。

ここでも再びフェルメールを例に取ることができるだろう⑦。女は、椅子やテーブル、
筆記用具箱やペンといった書くという行為に不可欠な事物に囲まれ、まさに書きつつある
（書簡体小説の最高傑作のひとつ『危険な関係』は、修道院から出てきたばかりの少女セシルが、こうした
エクリチュールのための空間を手に入れる場面で幕を開ける）。現代の「個人空間」とはかけ離れた



⑧シャルダン 《手紙に封をする婦人》 1733



⑦フェルメール 《手紙を書く女》 1665

ものであるにせよ、女が存在している空間にわれわれが読み取りたい誘惑に駆られるのは、暗い色調によって強調された室内の閉鎖性、そして親密性そのものである。少しばかり力を入れてペンを握り、それを紙に押し当てるこの女性は、まさに書くという行為を実践しつつあるわけだが、行為を中断してそっと左を向き、画家Ⅱ観者を招きいれるように眼差し、かすかに微笑んでいるようにもみえる。秘密にされ、隠されていた心情が、エクリチュールとして溢れ出る瞬間に観者は立ち会うというわけだ。

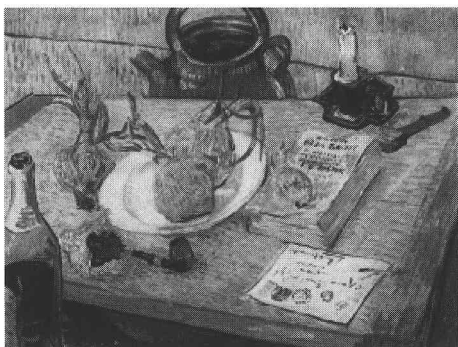
シャルダンの《手紙に封をする婦人》⑧は、封蝋を手を持つ女性が、まさに手紙を閉じようとする瞬間を描き出すことで、女の書く手紙の親密性をさらに強調してみせ

る。たつたひとり、「あの人」に向けて綴られた手紙は、他者の視線を排除するかのよう、注意深く折りたたまれ、封をされる。そしてその真つ赤な封印が、書かれた言葉が二人のみの秘密の言語であることを、他者に向けて（そして観者に向けて）明示するのだ。

書簡、女性のエクリチュール。女性は卓越した親密性のエクリチュールの産出者であるという神話が、ヨーロッパでは永らく影響力を持つてきた。中でも文字通りの書簡の時代、女流書簡作家の時代の頂点とみなされてきたのが、啓蒙のフランスである。そこでは女性が知的活動に携わることに対する恐怖が広く共有されており、サロンでの会話の戯れに身を委ねるほかは、女性に許された知的活動の領域は極めて限られたものだった、と暴力的に単純化して語られてきた。そしてそのような時代に、いかなる「公的な」言説の産出にも関与することのできない女たちが、このうえなく「私的な」言説である書簡を自己表現の場としたというわけである。その名高い知的で洗練された会話をさらに磨き上げたようなデファン夫人の書簡、『ぼるとがるぶみ』以来の女性の激烈な感情独白という様式を実生活において実践してしまつたかのようなジュリ・ド・レスピナスの恋愛書簡、後に自伝的回想を綴ることになるロラン夫人のほとんど日記的と言つてよい自伝書簡。一九世紀が神話化することになる、物と精神の軽薄な流行に身を委ねながら、軽やかに哲学する女性たちは、文字通り手紙とともに、手紙の中に生きていたというわけだ。

書簡、自己のエクリチュール

そしてそこにこそ、現代においてもなお支配的な観念、手紙は時間をかけて構成され、推敲された「作品」などよりもはるかに「真実」、とりわけ書き手の感情の「真実」を、親密な対話者に向かって正確に伝える様式であるという観念が横たわっている。内奥の表現であり、私的な言葉である手紙は、奥深くに隠されている「真実」をよりよく曝け出すというのだ。『ゴッホの手紙』で、画家の手紙を「告白文学の傑作」と絶賛し、「近代に於ける告白文学の無数の駄作」に對置してみた小林秀雄を捉えていたのもおそらくはそうした観念であろう。じつさい、ゴッホが弟テオに宛てて綴った無数の手紙は、画家の生々しい苦悶や絶望の表現に満ちており、絶対的な信頼の対象であるテオという唯一の「友人」に向かつて、みずからの私生活を断章として描き出すことになっている。当のゴッホがテオにこう書いていなかったらどうか。「結局のところ、僕には君以外には友人などひとりもないし、調子が悪いときには無意識のうちに君のことを考えているのだ」。ゴーギヤンとの共同生活が悲劇的な結末を迎え、病院に送られたゴッホは、そこから退院し、「黄色い家」に戻ると《玉葱と書物のある静物》⑨を制作するのだが、そこには燃え続ける蠟



⑨ゴッホ《玉葱と書物のある静物》1889

燭、玉葱とパイプ、空壇と蓋のないやかん、一般向けの医学書と並んでテオからの手紙が描き込まれている。書簡は、蠟燭の炎のようにはかかないゴッホの生を根底から支えるもの、あるいは、常に互いの真情の吐露を可能にしてくれる唯一の救いの場——小林秀雄はいささかナイーブにそう信じていたにちがいない。

そして、ゴッホの書簡に頻出する「牢獄」の隠喩が象徴的に示すように、手紙は極限状態での「書くこと」や「読むこと」の証言になりうる。と考えられることもある。たしかに手紙には、しばしば危機のエクリチュールというイメージを与えられてきた。監獄（サドの獄中書簡）、精神病院（アルトーのロデーズからの手紙）、戦場（⑩⑪）、死の場所……手紙は、苦しみの極点において、はかない一瞬の幸福をもたらし、読み手や書き手に、かろうじて精神の均衡を保つことを可能ならしめるというわけだ。そもそも危機の手紙こそが「真実」に最も接近するのではないか。危機的状况においてこそ「恐ろしい真実が目に見える」（ボードレールの母宛の手紙）のであつ



⑪「手紙」1915。読み書きのできる兵士が大量に戦場に送られるようになった第一次世界大戦では手紙が重要な通信手段となった。



⑩「郵便」1915。絵画作品ではないが、危機のエクリチュールの典型例として、この手紙の写真を紹介しておきたい。

て、そのような状況において書かれた手紙が、真実を隠蔽している、などということがあるのだろうか。

ところで、ゴッホの手紙を読むと気づかされるのは、ゴッホの自伝的記述を始動させるのは、テオという信頼する対話者の存在であると同時に、その信頼する対話者が自己の像を正確に眼差していないかもしれないという不安であるということだ。自己の開示の契機となるのは、ときに親しい対話者による誤解や無理解、つまりこの絶対的な理解者による自己像の歪曲なのである。愛するテオの言葉に苛立ち、この弟を繰り返し非難し、彼の描き出す自己の像を破

壊しようとするゴッホが手紙の中で描く自画像はその典型例といえる。自己について語るうとするものは、対話者を召喚しつつ、抹殺しなければならぬのではないか。

『告白』によって近代的自伝を創始したともいわれるルソーは、最初期の自伝的作品として『マルゼルブ租税法院院長への四通の手紙』を残しているが、この有名な手紙もまた、マルゼルブという友人にして庇護者が、みずからの行動原理や性格を誤解しているのではないか、という不安に突き動かされた作家が、その誤解を解くために自己の真実を語るという形式を取っている。信頼と不信、相互理解と誤解という相反する要素の混在は、自伝的書簡にしばしば見出されるものであって、例えばそれがどれほど特異なものにみえようとも、アントナン・アルトーの『ジャック・リヴィエールとの往復書簡』などにも読み取ることができる。

ルソーだけでなく、ロラン夫人やスタンダールのような、自伝を残した作家の多くが、「自伝的な」手紙の書き手でもあったことからまたやすく想像されるように、自画像としての書簡は、個人の生涯を描く自伝と類縁性を持つ。しかし、自伝があくまで人格の歴史を回顧的に語る「物語」であるのに対し、書簡は生を断章として描き出す「資料」とみなされることが多い。これもまた書簡をめぐる神話のひとつにすぎないのだが、一般に、自己のエクリチュールの代表的形式とされる自伝が統一的な生を再構成するために粉飾や隠蔽に

頼らざるをえないのに対し、書簡はその時々々の感情を「ありのままに」断片的に描き出すとされるのだ。また自伝の執筆や読書には長い時間が必要であるのに対し、手紙は書き手の感情を一瞬にして写し取り、読み手もまた瞬時に手紙のメッセージを掴み取るとされる。

そのために、書簡のエクリチュールはしばしば日記のそれに接近することもある。定期的に同一の対話者に向けて書き綴られる手紙は、書き手の精神状態や健康状態までも映し出すのであって、書き手は書簡という場を利用して、ときに意識的に断片的な自己描出を試みることになる。ヨーロッパにまだ近代的な意味での私的な日記が存在しなかったころ、フランス啓蒙の代表的哲学者デイドロは、「日記」と彼自身がみなす「そのときどきの私の物語」である手紙を、恋人のソフィー・ヴォランに宛てて書き続けている。

作家の手紙

しかし、私たちの親密性のエクリチュールであれ、自己のエクリチュールであれ、手紙が名宛人を越えたところに「読者」を獲得するためには、手紙が言葉の最も大きな意味での「公共性」を有していなければならない。書き綴られた膨大な数の手紙のほとんどは、

名宛人以外の読者には読まれるに値しないと判断され、最終的に失われてしまうのであって、忘却や消滅を免れるためには、書かれた手紙それ自体が例外的な美的価値や史料価値を備えていなければならないのだ。

もちろん、私信と考えられる個人的な書簡が多様な公的性格を持ちえた時代があったことは想起されるべきだろう。歴史家たちは決まって、かつて書簡という通信が、作者と読者の周囲に位置するひとびと、つまりは家族、親類、友人、共通の話題や利益を持つ仲間といった存在を前提とする交流であったことを強調してみせる。手紙が伝える情報は、ときに、書き手や受取人が属する社会的グループ（文芸共和国、サロン、サークルなど）に伝達され、またあるときには手紙そのものがグループを構成するひとびとを前にして読み上げられ、写しが回覧されたのだった。

しかし、交わされた書簡の運命を決定付けるのは多くの場合「出版」なのであって、そうした読者公衆のための出版＝印刷を正当化するのは手紙の書き手と名宛人の名声であるといえる。そして「読まれる書簡」の産出者として絶えず特別な位置を占めてきたのが作家にはかならない。再び書簡の世紀であるフランス啓蒙期を例に取るなら、この時期には、偉人として文化社会に君臨しはじめた作家や哲学者の書簡が出版されるようになり、また「全集」には私的な手紙が体系的に公表されるようになる。モンテスキュー、ヴォルテール

ルといった世紀の偉人たちの書簡が読者公衆の注目を集めはじめ、彼らの私的な手紙が「作品」と並んで「著作集」の中で特別な場所を占めるようになったのだ。さらには、公表される手紙が「私的」であればあるほど、親密で個人的であればあるほど、作家の真の人格が露呈されるとの考えが定着しはじめる。

こうして作家や思想家を理解するためには、個人的な手紙を読むことが不可欠であるとの認識が次第に一般化していったのだ。そうした観念は、さまざまな文学理論によって作者概念の再定義が試みられた現代においてなお広く受け入れられているものであつて、それは例えばみずからの生に文学者としての存在を刻み込もうとした（と単純化される）ロマン主義者たちだけではなく、ロマン主義からはるか遠くに位置づけられるフローベールやマラルメのような作家たちについてさえ当て嵌まると考えられている。つまり、書簡なしには創作の秘密を決して正確に理解することはできず、また手紙を参照することなしには、哲学者の思想を正しく再構成することができないというわけだ。

そして作家はというと、いつの時代からか、このうえなく私的な手紙を綴るさいにも、作家としての自己意識から逃れられなくなったのだ。文学という特殊な強迫観念に囚われた文士たちは、四六時中作家であることを余儀なくされる。ヴィクトル・ユゴーは一八三三年、当時女優だったジュリエットに出会い、彼女と結ばれると、それ以降、ジュ

リエットが死ぬ一八八三年まで、多くの愛の手紙を書き綴ることになったのだが、この文字通りの偏執狂は、恋に落ちてすぐに自分が書き綴る手紙を後世に残すことを計画しはじめている。「だが、僕の生に刻まれたあなたの生が永遠に消えてしまうことになってほしくはないのだ」。作家はもはや、最も私的な手紙においてさえ、作家という衣装を脱ぎずてることを許されない。

沈黙するランボー

ユゴーの場合は明らかに、ジュリエットへの手紙を自分自身でひとつの「書物」として構想しているわけだが、しかし多くの場合、作家の死後、書簡に「書物」という形式を与えるのは後世の編者や読者にほかならない。作家は同時に複数の対話者に手紙を書き送るのであり、その複数性そのものが作家の複雑な生の貴重な資料となつているといえるが、後世の読者や編者はそこから特定の文通相手との対話を切り離し、読み物としての統一性を作り出すのである。創作をめぐる議論が展開される手紙、思想家同士の哲学書簡、恋人との愛の手紙、作家を崇拜する読者との間に交わされた手紙、旅先からの報告という形式

を取る書簡、家族との親密なやり取り……こうしてさまざまな「読まれるための書簡」が生み出されていった。

もちろん作家としての公的生活と、恋愛や友情、家庭に関する私信を完全に切断しようとした作家は多い。しかしひとたび作家として生きることを決意した人間が文学を見捨てようとするのを、文学は決して見逃してはくれない。文学は、作家が開示することを拒んだ私生活の記録や、内奥の叫びを何のためらいもなしに公表してしまうのだ。いやそれどころか、読者の視線を注意深く排除しようとした私的な書簡こそを、最も文学的なテクストとしてすぐさま我有化してみせる。「きみも僕と同じように（僕はそう確信してさえいるよ、僕たちの後に、僕たちの私生活の跡が残されるのを避けるべきだと考えてくれると思う。だから僕はきみの手紙を燃やすことにするよ」。かつての恋人であり妻でもあったガラに向かつてこう記した詩人ポール・エリュアールの手紙は作家の死後出版され（この場合、手紙を保存していたのはガラだ）、二〇世紀を代表する愛の手紙のひとつとして読まれている。手紙を焼くこと。私的な書簡の中にしばしば現われるこの欲望は、実現されず、そのまま活字化されてしまうこともある。

そして文学は、文学の放棄というこの上なく挑発的な決意でさえも、文学的な出来事として回収してしまう。この困難な文学との訣別を証言するのは、やはり作家の書簡だ。か

つてみずからの文学活動を展開するために作家が酷使した書簡が、最後に文学の放棄を實現してくれ、文学書簡として輝きを放つというわけだ。書簡ジャンルのさまざまな可能性を極限まで押し広げた作家のひとり、ルソーをここでも例に取ることができるだろう。特異な書簡形式の論争書や演劇論を著し、一八世紀最大のベストセラーとなった書簡体小説『新エロイズ』の作者でもあったルソーは、文学になるものについての徹底した批判的思考に貫かれた、多様な手紙の書き手であった。つまり手紙は、彼の情熱の対象であり、批判の対象でもあった文学との壮絶なまでの格闘の記録となっていたのである。そんな彼が、ある時期に文学を捨て去ろうと決意する。文学との訣別。主著『エミール』が焚書処分を受け、作者に逮捕令状が出されると、彼は「逃亡者」としての生活を余儀なくされるのだが、その出来事を境に彼は、みずからに大きな不幸をもたらした文学から次第に距離を取りはじめる。そしてパリに戻った彼は、流行作家に対する憧憬や単純な好奇心から彼に接近しようとする読者Ⅱ公衆に対し、繰り返しこう宣言するようになっていたのだった。私はもはや作家ではなく、一人人である、文学は過去の不幸な思い出でしかなく、それは私には無関係だ、と。だからこそルソー晩年の書簡は特別な注目を集め、奇妙な解釈の対立を生み出してきたのだった。そこからは、かつての情熱の対象であった文学が、彼の存のすべてであったはずのあの文学が、見事なまでに排除されている。

しかし、文学の放棄の証言として最も名高いのは、やはりランボオの手紙であろう。ランボオは、若き日の文学書簡の中で、燃えるような文学への情熱を書き記していた。「ぼくは詩人になりたいのです。そして、自分を『見者』にしようと努めているのです」。あまりにも有名なこの「見者の手紙」をはじめとして、一〇代に書かれた手紙はいずれも、文学への憧憬、挑戦、挑発を生々しく伝えている。そしてランボオは、『地獄の季節』、『イリュミナシオン』によって近代の文学神話のひとつとなったのだった。だが、ランボオ神話をより強固なものとしたのは、この天才詩人が誰よりも劇的に、それも決定的に、文学を捨ててしまったという事実であろう。交易商人としてアフリカに渡ったランボオはもはや文学について何ひとつ語ろうとしない。たしかに詩人は、取引の仔細や専門書の注文、「現地」の状況報告に混じえて、自己についてときに自嘲的な調子で語っている。

ああ、このぼくは、まったく人生には執着していません。それでも生きてるのは、疲れながら生きること慣れてしまったからです。それにしても、この先も今みたいに体を疲労させ、この過酷な風土のなかで激しくもばかげた苦痛で身を養いつづけるをえないとすれば、命を縮めることになりはしまいかと恐れます。(一八八一年五月二五日)

当地の暑さのなかで、まったくやり切れません。しかしつまるどころ、ぼくがここに来たのは幸福になるためにはないのは明らかです。それなのにこの地を離れることはできません、今や顔も知られていますし、生活の手段が見つけれられます。一方よそでは、もっぱら餓死する手段が見つかるばかりです。(一八八四年五月二九日)

日陰でも摂氏五〇から五五度になる当地の夏に人が元気にしていられる範囲では、ぼくはすこぶる元気です。(一八八六年七月九日)

だが、われわれには「文学的」ともみえるこうした自己描出が、彼自身によって文学に関係づけられることは一切ない。したがって、ランボーがアフリカから書き送った手紙が決定的に重要なのは、それがランボーという一個の特異な個性を描き出しているからというよりも、そこから徹底して文学が排除されているからなのだ。誰よりも深く文学に愛されたこの早熟の天才は、決然と、何ひとつ未練なく、文学を捨て去ってしまった。アフリカ書簡の中のランボーは、文学を忘却したことさえ忘却しているのであって、文学への完全な無関心を示している……今日、ランボー神話のこの側面は、その重要性を増すばかりだ。文学は、文学の放棄を証言する手紙、文学への残酷なまでの無関心の手紙を読み続け

ることをわれわれに強いるのだ。

ぼくはひどくうんざりしています。四六時中です。ぼくはどうんざりしている人間には、会ったことはありません。それに、惨めではありませんか、こんな生き様、家族もなく、知的な活動もせず、黒ん坊たちの中に埋もれて、こちらは彼らの境遇を改善してやろうと思っているのに、あちらはこちらをむしり取るうとするばかりで、遅滞なく取引を済ますなど金輪際できない始末なのです。彼らの奇怪な言葉を喋らされ、彼らの薄汚い料理を食べさせられ、彼らの怠け癖と裏切りと低能のせいでありとあらゆる面倒を引き受けさせられているのですよ！（一八八八年八月四日）

* 本文中の書簡からの引用は次の版によった。ガリマール版『書簡全集』（ゴッホ）、フォリオ版『ソフィー・ヴォランへの手紙』（ティドロ）、アル／ポ版『ジュリエット・ドウルエへの手紙』（ユゴー）、ガリマール版『ガラへの手紙』（エリユアール）、筑摩書房版『ボードレール全集』（阿部良雄訳）、青土社版『ランボー全集』（平井啓之他訳）。

画像出典

- ① ホッパー（岩波 世界の巨匠）、ローランス・デベック・ミシエル著、清水敏男訳、岩波書店、一九九四年、85頁
- ② <http://www.wga.hju/index1.html>
- ③ <http://www.wga.hju/index1.html>
- ④ 『フラゴナール展』国立西洋美術館、讀賣新聞社、一九八〇年、59頁
- ⑤ 『フラゴナール展』国立西洋美術館、讀賣新聞社、一九八〇年、60頁
- ⑥ <http://www.wga.hju/index1.html>
- ⑦ <http://www.wga.hju/index1.html>
- ⑧ <http://www.wga.hju/index1.html>
- ⑨ ゴッホ（岩波 世界の巨匠）、ウィリアム・フィーヴァー著、水沢勉訳、岩波書店、一九九三年、97頁
- ⑩ Frédéric Lacaille et Anthony Peitcau, *Photographies de Poilus: Soldats photographes au coeur de la Grand Guerre*, Somogy, 2004, p.75.
- ⑪ Frédéric Lacaille et Anthony Peitcau, *Photographies de Poilus: Soldats photographes au coeur de la Grand Guerre*, Somogy, 2004, p.87.