

Impersonalな個と愛の行方

—「恋する女たち」への現代芸術の影響—

(アフリカ彫刻、イタリア未来派、マーク・ガートラー、ロジャー・フライを中心にして)

神徳敦子

序

D.H. ロレンスは文学だけでなく、それ以外の芸術にも終生強い関心を持っていたが、とりわけ絵画、彫刻などの視覚芸術への関わりは若い頃から大変深かった。絵画を鑑賞するだけでなく、自らもスケッチをしたり、手持ちの画集から模写をしたりしたこと、同時代の画家の幾人かと交流があったこと、また晩年には油絵もかいて展示会を開いたことなどを、私たちは彼の画集や手紙や、『不死鳥』に収められた文章などから確認することができる。⁴⁾彼はまた長編小説においても、当時自分に刺激を与えた視覚芸術にしばしば言及し、時にはそれがどんな作品なのかを詳しく描写してみせた。そういった、ロレンスの関心のあった美術作品は、Jack Lindsay、Keith Alldritt、Jeffrey Meyers、Marianna Torgovnickらが指摘してきたように、作中の登場人物の性格や心理に関わるだけでなく、小説全体に流れる諸テーマや理念にも、またロレンスの小説の文体や手法の変化にも大きく関連づけて考えることができ、小説を解釈するにあたって、無視できない役割を果たしている。⁵⁾

本論で取り上げる『恋する女たち』においても、Rupert Birkinは中国のがちょうの絵を模写し、Gudrun Brangwenは彫刻を造り、また芸術家Loerkeの登場と共に、西アフリカ、アステカ、メキシコ・中央アメリカの諸芸術が言及され、J.Flaxman、W.Blake、H.Huseli、A.Feuerbach、A.Böcklinらの名が挙げられる。⁶⁾しかし私は本論では、お産をする女性のアフリカ彫刻をはじめとする原始美術(primitivism)とイタリア未来派が言及され、そして、ロレンスの友人の画家マーク・ガートラーの絵やロジャー・フライの美術理論からの影響の指摘されているLoerkeの芸術作品が登場していることに注目したい。『恋する女たち』は、ロレンスがこういった同時代のヨーロッパの芸術動向に言及し直面することによって現代文明

観を形成し、現代文明における個や愛のあり方について探求した小説といえるのではないかと思うからである。

ロレンスがイタリア未来派と原始美術に接したのはどちらも1914年のことだが、この2つの芸術は、後に『虹』となる原稿を書いていたロレンスに、自分の求めていたものを認識させ、『息子と恋人』から『虹』、『恋する女たち』へと彼の作風を大きく変化させた概念を提供している点で重要である。⁴⁾

未来派は、1909年にイタリアの詩人フィリッポ・トマソ・マリネッティの唱導で始まった急進的芸術運動で、そのおおよその主張は、伝統、アカデミズム、ロマン主義、象徴主義などを含む、全ての因襲的で古いものを進歩の障害と見なして排斥し、工業都市文明、機械の美、暴力、運動と感覚のダイナミズムといった新しく生み出された現象と感覚を熱狂的に賞揚するというものである。⁶⁾ロレンスはイタリアで未来派の活動を見た時、彼らは古い形態と感傷主義を排斥するので好きだが、芸術ではなく科学的試みにすぎず、また救済としては信じない、と言った。⁶⁾大まかにまとめれば、ロレンスにとっての未来派は、Torgovnickがいうように、全てを機械的、科学的なものに還元し、人間の機械化され疎外されたあり方を示してみせるものであった。⁷⁾しかし私がここで最も留意したいのは、未来派がロレンスに、「人間性の中の非人間性」という新しい概念について考察させる1つの契機となったということである。⁸⁾ロレンスは1914年6月の手紙で次のように書いている。

... When I read Marinetti — 'the profound intuitions of life added to one to the other, word by word, according to their illogical conception, will give us the general lines of an intuitive physiology of matter' I see something I am after. . . I don't care about physiology of matter — but somehow —

that which is physic — non-human, in humanity, is more interesting to me than the old-fashioned human element — which causes one to conceive a character in a certain moral scheme and make him consistent . . . You must not look in my novel for the old stable ego of the character. . . You must not say my novel shaky . . . don't look for the development of the novel to follow the lines of certain characters: the characters fall into the form of some other rhythmic form, . . .⁽⁹⁾

この「人間性の中の非人間性」は、よく指摘されているように、『虹』以降のロレンスの、'old stable ego' を越えた新しい ego や personality のとらえ方・描き方に、ひいては小説全体の作風にまでも、大きく影響してゆくものであり、ここでロレンス自身が未来派と関連づけている小説は『虹』（当時は『結婚指輪』と呼んでいた）の方であるが、『恋する女たち』においても、(たとえ未来派自体はわずかしか言及されていなくても、) inhuman, impersonal, abstract といった言葉で説明される恋愛観やイメージに、未来派の影響を受けた「人間性の中の非人間性」を多く見いだすことができる。⁽¹⁰⁾

ロレンスはまた、20世紀になってそれまで以上にヨーロッパで普及し注目されるようになった原始美術にも、非人間的な性質を見いだしている。

. . . I went to the British Museum — and I know, from the Egyptian and Assyrian sculpture — what we are after. We want to realise the tremendous non-human quality of life — it is wonderful. It is not the emotions, nor the personal feelings and attachment, that matter. There are all only expressive, and expressions has become mechanical. Behind us all are tremendous unknown forces of life, coming unseen and unperceived as out of the desert to the Egyptians, and driving us, forcing us, destroying us if we do not submit to be swept away.⁽¹¹⁾

ここでロレンスは、エジプトとアッシリアの彫刻の生命力 (forces of life) を、我々を破壊してしまうと言い、'non-human quality of life' と呼んでいるが、彼のこの反応は、後にも指摘するが、『恋する女たち』の Birkin のアフリカの彫刻に対する反応とよく似ているものである。

ロレンスに、非人間的な性質、いわば 'impersonal depths' に気づかせるきっかけとなったこの2つの芸術動向に加えて、前述したマーク・ガートラーとロジャー

・フライも、典型的な現代芸術家として『恋する女たち』に大きく影響を与えた存在である。マーク・ガートラーは、主にフォーヴィズムのドランなど、広く Post-Impressionism の影響を受けており、またアフリカ彫刻の影響の指摘される彫刻も制作している。そして画家であり美術批評家であるロジャー・フライは、マネ、セザンヌ、ゴーガンといった印象派後の画家たちのイギリスへの紹介者であり、また後に説明する Significant Form 論を唱えてイギリスにおいて印象派から象徴主義や formalism への橋渡しをする功績があった。⁽¹²⁾ このような当時のヨーロッパ芸術の最前線と言える彼らの活動は、ロレンスが現代芸術観を形成するのに重要な役割を果たしたと思われ、⁽¹³⁾ 作品の最後に登場する芸術家 Loerke 像には彼らの作品や美学が色濃く反映している。

そしてここでもう1つ留意しておきたいのは、これらの諸芸術(作品)はしばしば、それに反応する個々の登場人物のあり方に関連づけられるだけではなく、常により大きな文明の動きに直接結びつけられて考えられてゆく傾向があるということである。⁽¹⁴⁾ たとえばアフリカの彫刻は、古代アフリカ文明に、Loerke の芸術は、ユダヤ文明や現代ヨーロッパ文明に、それぞれ結びつけられて、美しいがゆっくりと衰退してゆく大きな文明という概念を提示する。

本論では以上のことをふまえて、primitivism、未来派、マーク・ガートラー、ロジャー・フライの美術作品や理論を取りあげて、それが『恋する女たち』における non-human, inhuman, impersonal なイメージや、個のあり方や恋愛に関わる描写や理念、あるいはそこに表明された文明観とどのように関わって展開され小説を動かしてゆくのかを追ってゆきたい。

I

この小説の主要人物の一人 Rupert Birkin は、愛を否定し、愛を越えた impersonal な愛を説く矛盾に満ちた、しかし真摯な 'priest of love' である。この小説で impersonal, inhuman といった言葉で説明されるイメージに注目してゆく時、Birkin の抱く impersonality という理想の概念は、小説全体の vision にも関わる重要な概念である。Birkin は恋人 Ursula に対して、愛は全ての根源ではないとし、いかにして2人が impersonal な存在となって出会うべきかを次のように言う。

"There is . . . a final me which is stark and impersonal and

beyond responsibility. So there is a final for you. And it is there I would want to meet you — not in the emotional, loving plane — but there beyond, where there is no speech and no terms of agreement. There we are two stark, unknown beings, two utterly strange creatures, . . . It is quite inhuman, . . . because one is outside the pale of all that is accepted, and nothing known applies. One can only follow the impulse, taking that which lies in front, and responsible for nothing, asked for nothing, giving nothing, only each taking according to the primal desire.” . . . “ . . . Only there needs the pledge between us, that we will both cast off every thing, cast off ourselves even, and cease to be, so that that which is perfectly ourselves can take place in us.”

(WL p.146-147)

彼にとって impersonality とはこのように、個と個が、個人としての人間的な感情を越えて自我を捨て、互いに全くの未知の、しかし同時に完全に独立して確固とした (stark) 個として、存在し相対しあうような概念を意味した。¹⁴⁹ それではなぜ彼は personal で emotional な愛を否定せねばならなかったのだろうか。それはひとつには、彼には Ursula の愛が排他的で利己的なものに思えたため、真に人を愛するにはそのような愛や自我は捨てるべきだと考えたからだと思われる。¹⁵⁰ けれどもより重視されるべきなのは、女性や性に対する、ひいては確固とした自我というものへの、彼自身の ambivalent な意識であるように思われる。

彼にとって Ursula、女性、及び性は、魅力的な存在であると同時に破壊的な存在であり、Ursula、及び女性に近づくことは彼自身の個が分裂・崩壊することを意味した。¹⁵¹ よって彼はたとえば 'Water-Party' の章で(彼にとっての)従来の愛と結婚の概念に納得できずに次のように考える。

On the whole, he hated sex, it was such a limitation. It was sex that turned a man into a broken half of a couple, the woman into the other broken half. And he wanted to be single in himself, the woman single in herself. . . . He believed in sex marriage. But beyond this, he wanted a further conjunction, where man had being and woman had being, two pure beings, each constituting the freedom of the other, balancing each other like two poles of one force, like two angels, or two demons.

(WL p.199)

恋愛する(結婚する)男女が、互いにバランスをとった完全な 'single' 'pure' 'beings' でありたいというこの Birkin の言葉は、彼の impersonality の概念の説明と重なるものであり、Birkin はここで、性を忌避して(あるいはそれを越えて)確固たる個を守り確立するために impersonal なあり方を求めようとしていると言える。しかし厄介なことに、彼にとって性は肯定的に受け入れられるべきものでもあったので、¹⁵² 次の引用に見られるように、性や女性を完全に受け入れることによって引き起こされる個の破壊に対しても、彼は ambivalent に対応するしかなかった。

He knew that his spirituality was concomitant of a process of depravity, a sort of pleasure of self-destruction. . . . But then he knew it — he knew it, and had done. And was not Ursula's way of emotional intimacy, emotional and physical, was it not just as dangerous as Hermione's abstract spiritual intimacy? Fusion, fusion, this horrible fusion of two beings . . . was it not nauseous and horrible anyhow, whether it was a fusion of the spirit or of the emotional body? . . . Why could they [Ursula and Hermione] not remain individuals, limited by their own limits? . . . Why not leave the other being free, why try to absorb, or melt, or merge?

(WL p.309)

ここに見られるのは、自我が spiritual なものと degraded なものに分裂していることに気づいた Birkin が、性を受け入れたことによる個の崩壊の喜びを自覚しながらも、同時に、'Fusion, fusion, this horrible fusion of two beings' という激しい言葉で個の崩壊・融合を非難し、男女が互いに確固たる個を築けないことにいらだっている、矛盾と苦悩に満ちた姿である。¹⁵³ しかし彼にとって性、及び Ursula を受け入れることが真に重要なのは、それが単なる自己破壊の喜びにとどまらないものであるからである。

There were depths of passion where one became impersonal and indifferent, unemotional. Whereas Ursula was still at the emotional personal level . . . He had taken her at the roots of her darkness and shame — like a demon, laughing over the fountain of mystic corruption which was one of the sources of her being, laughing, shrugging, accepting, accepting finally. As for her, when would she so much go beyond herself as to accept him at the quick of death?

(WL p.304)

Birkin は 'mystic corruption' を乗り越え、'depths of passion' にゆきつくことを、'impersonal and indifferent, unemotional' 'beyond herself' という言葉で奨励する。言い換えれば、Birkin にとってここでは性を完全に受け入れることは、感情と関心を捨てて個が個でなくなることで、個が個を越える impersonality の理想と結びついているのである。このことは Birkin が Ursula に、二人が impersonal になって出会うことを 'one can only follow the impulse,' 'only each taking according to the primal desire' 'we will . . . cast off ourselves even, and cease to be, so that that which perfectly ourselves can take place in us.' (WL p.146-147) と説明していることも符合する。そうすると性を受け入れのり越えた上で個を確立することは、Birkin の impersonality の概念に (Birkin 自身が無意識のうちに) 内在していることになる。

以上のように見てくると、Birkin が impersonality という概念を必要としたのは、性を忌避して個を確立するためでもあり、また性を完全に受け入れることで個が崩壊し、しかしそこで個が個を越えて再生されるためでもあった、と結論することができる。

さて、作品中に何度か言及される原始美術のうちアフリカの彫刻のイメージは、このような個の確立・崩壊と性の問題への Birkin 自身の複雑な意識、及びそこから生じてくる impersonality の理念に密接に関わってくるものである。

Birkin は Gerald と共に訪れた芸術家 Halliday のアトリエで初めて西アフリカの彫刻を見る。これは Birkin が primitivism を直接体験する場面の1つであるが、その彫刻はお産をする女性を表した木彫りで、ロレンスは Gerald の視線を通して次のように描写する。

He[Gerlad] saw vividly, with his spirit, the gray, forward-stretching face of the negro woman, African and tense, abstracted in utter physical stress. It was a terrible face, void, peaked, abstracted almost into meaninglessness by the weight of sensation beneath. (WL p.79)

ここで、お産をする女性を表した彫刻の、肉体と感覚性の強烈さに支配されて空虚で 'abstracted' 'mindless' となった表情に衝撃を受けるのは Gerald の方であり、Birkin はそれが「芸術」であり、'pure culture in sensation'、'ultimate physical consciousness, mindless, utterly sensual' であると言うにとどまる (WL p.79)。しかし後になって Birkin が 'Moony' の章で自分の中に 'a dark sensual desire'

があることに思い当たった時、このアフリカの木彫りは彼に対してもっと重要な役割を果たし始める。

She[the stauette] had thousands of years of purely sensual, purely unspiritual knowledge behind her. It must have been thousands of years since her race had died, mystically: that is, since the relation between the senses and the outspoken mind had broken, leaving the experience all in one sort, mystically sensual. (WL p.253)

この南方の民族の作った fetish が Birkin にとって重要であるのは、その官能性のためばかりではなく、感覚(肉体)と精神(内面)のつながりが切れていて、全くの感覚的な存在であること ('mindless, progressive knowledge through the senses, knowledge arrested and ending in the senses' (WL p.253) この性質を感覚中心主義と呼ぶことにする)にも由来しており、そのために Birkin にとって南方民族は個が崩壊した存在であったということを確認しておきたい。⁽²⁰⁾ そのようなアフリカ文明のあり方を Birkin は 'knowledge in dissolution and corruption' 'sun-destruction' と呼び、その北方民族(西欧)版を 'ice-destructive knowledge, snow-abstract annihilation' とし、このような個と文明の崩壊を避けるために、第3の自由の道を考える。

There was another way, the way of freedom. There was the Paradisal entry into pure, single being, the individual soul taking precedence over love and desire for union, stronger than any pangs of emotion, a lovely state of free proud singleness, which accepts the obligation of the permanent connection with others, and with the other, submits to the yoke and leash of love, but never forfeits its own proud individual singleness, even while it loves and yields.

(WL p.254)

この愛と感情とを越えた 'a lovely state of free proud singleness' に向かう道は、Birkin が繰り返して主張してきた impersonality の理念を思わせる。⁽²¹⁾ するとこの引用部分をテキストが示唆するままに解釈すると、Birkin は、個が、アフリカ彫刻の暗示する官能性・感覚中心主義に陥って mindless となって文明の崩壊に巻き込まれるのを避けて、確固とした個を守りたいと言っていることになる。しかしここで注意すべきなのは、Birkin にとっては、性が忌避すべきものであると同時に受け入れたいもので

あったのと同様に、アフリカ彫刻、感覚中心主義、文明の崩壊のどれもが実は彼にとって ambivalent な価値を持つものであることである。

Birkinにとってアフリカ彫刻の官能性は、impersonalな'depths of passion'に達するために彼が受け入れ乗り越えたいと思った'mystic corruption'に相当するものであり、実際 Birkin は、アフリカ彫刻を避けようとする一方で、それが芸術であり、'one of his soul's intimates'であり、今にも彼自身のうちに起こりそうなこと(官能的で感覚的な存在であることを指しているといえる)をアフリカ文明が経てきたことを知っている(WL p.253)。Birkinはそのような意味においてはアフリカ彫刻に強く引かれていたのである。²²⁾

Birkinがアフリカ彫刻(文明)を、そして彼自身が体験して知った primitivism を、決して否定しきっていないことが最も明らかになるのは、Birkinと Ursulaが'Excuse'の章で、この小説の中で最も幸福な境地に至る場面である。その場面では Birkinの説明する impersonality の理念を思わせる言葉が見いだせると共に、エジプト彫刻が言及されている。すなわち、彼らは互いの純粋な存在そのものを享受し、Ursula は'a strange reality of his[Birkin's] being, the very stuff of his being'を享受し、それが愛でも情熱でもないと感じている(WL p.313)。そして Birkinは次のようにエジプト彫刻にたとえられる。

He sat still like an Egyptian Pharaoh, driving the car. He felt as if he were seated in immemorial potency, like the great carven statues of real Egypt, as real and as fulfilled with subtle strength, as these are, with a vague inscrutable smile on the lips. He knew what it was to have the strange and magical current of force in his back and lions, and down his legs, force so perfect that it stayed him immobile, and left his face subtly, mindlessly smiling. He knew what it was to be awake and potent in that other basic mind, the deepest physical mind. And from this source he had a pure and magic control, magical, mystical, a force in darkness, like electricity. (WL p.318)

エジプト人(彫刻)のように潜在力を持って mindless に微笑している Birkin はこの場面では、お産をする女性のアフリカ彫刻に見いだして避けようとしていた官能性・感覚中心主義を積極的に享受していると言える。Birkinにとって primitivism の芸術は、その官能性・感覚中心主義というまさに同じ性質のゆえに忌避したいものであ

ると同時に強く引きつけられるものでもあったのである。ただし'Excuse'の章における官能性は、彼が'Moon-y'の章でアフリカ彫刻に見いだしていた官能性と全く同じものではない。それは次の2つの理由による。まず、ここでは西アフリカのお産をする女性の彫刻は、エジプトのファラオ(男性)やエジプト彫刻に変身してしまっており、このことは、この場面の Birkin の意識の中で官能性は'phallic consciousness'としての面を強く持っていることを示していると思われる。またもう1つの理由は、一見矛盾して見えることであるが、Birkinはエジプト人だけでなく、ギリシア人にもたとえられてしまうことである。彼はここではある種の'second consciousness'を持っており、

His arms and his breast and his head were rounded and living like those of the Greek, he had not the unawakened straight arms of the Egyptian, nor the sealed, slumbering head. A lambent intelligence played secondarily above his pure Egyptian concentration in darkness. (WL p.318)

Birkinは西アフリカの女性の彫刻やエジプト彫刻の持つ深い mindless な官能性を享受すると同時に、ギリシア的な「知性」や「意識」も自らのうちに意識しているのである。²³⁾すなわち Birkinは自分の述べた impersonality の理想通りに、「存在することをやめ、また同時に存在する」(WP.147、既引用)ような存在になっているのである。

最後に、ロレンス自身の原始美術への反応(大英博物館でアッシリアとエジプトの彫刻を見たロレンスの感想、*Letters* vol.2, p.218. 序で引用)と小説中の人物のアフリカやエジプトの彫刻への態度を比較しておきたい。ロレンスが原始美術にみた「我々の求めているもの」は'non-human quality of life'であり、そこで「問題となっているのは情感や個人的な感情や愛情ではない」とロレンスは判断するのだが、これは Birkinの考える impersonality の概念と重なりあうところがある。また'Behind us all are tremendous unknown forces of life, coming unseen and unperceived as out of the desert to the Egyptians, and driving us, forcing us, destroying us if we do not submit to be swept away.'というロレンスの言葉は、Birkinがアフリカ文明を、個を破壊して mindless にする'knowledge in dissolution and corruption'と考えるところや、また彼が性を破壊的だが受け入れるべきだと考えているところに反映されていると思われる。ロレンスは手紙の中で原始美術に

対してほぼ全面的に好意的であったが、小説中では、アフリカ文明や原始美術は、前述したように、両価値的に扱われる。⁽²⁴⁾ 原始文明・美術への言及は、今ここに引用した以外の部分(たとえば Gerald に関わる部分)や小説の終わり近く(Gudrun や Loerke に関わる部分)にも見いだせるが、それらはその両価値性のゆえに小説の plot をダイナミックに動かしてゆくことになる。そしてその両価値性の根本的な原因の1つは、アフリカ彫刻に対して Birkin が ambivalent であったことからわかるように、感覚中心主義、つまり感覚(肉体)が精神から分離してもはや精神を反映しないという性質にあるように思われる。そしてこの性質は、Birkin が 'heat-destruction' であるアフリカ文明と 'snow-abstract annihilation' である北方(西欧)文明に見たものであるばかりでなく、ロレンスが原始美術にみた、個人的な感情を問題としないで全てが 'expression' となっている「非人間的な」性質のこともあり、更にこの小説における未来派的なイメージにも共通するものである。このような視点から、次章では未来派からの影響の見られるイメージを扱うことになる。

II

Birkin の考える impersonality の理念に原始美術よりもっと直接に影響を与えているのは未来派の運動である。たとえば Birkin は Ursula に対してどうやって2人が個を捨てて出会うべきかを次のようにも説明している。

"I want to find you, where you don't know your own existence, the you that your common self denies utterly. But I don't want your good looks, and I don't want your womanly feelings, and I don't want your thoughts nor opinions nor your ideas — they are all bagatelles to me."

(WL p.147)

"... I want us to be together without bothering about ourselves — to be really together because we are together, as if it were a phenomenon, not a thing we have to maintain by our own effort."

(WL pp.249-250)

ここに見られる、女性をその感情や意見や考え方で見ようとせず、全くの「現象」(phenomenon)として見ようとする考え方は、未来派の考えからロレンスが影響を受けたものである。ロレンスはマリネッティの主張に共鳴するところがあることを次のように述べている。

When Marinetti writes: 'it is the solidity of a blade of steel that is interesting by itself, that is, the incomprehending and inhuman alliance of its molecules in resistance to, let us say, a bullet. The heat of a piece of wood or iron is in fact more passionate, for us, than the laughter or tears of a woman' — then I know what he means. He is stupid, as an artist, for contrasting the heat of the iron and the laugh of the woman. Because what is interesting in the laugh of the woman is the same as the binding of the molecules of steel or their action in heat: it is inhuman will, call it physiology, or like Marinetti — physiology of matter, that fascinates me. I don't care so much about what the woman *feels* — in the ordinary usage of the word. That presumes an *ego* to feel with. I only care about what the woman *is* — what she *is* — inhumanly, physiologically, materially — according to the use of the word: but for me, what she *is* as a phenomenon, . . . instead of what she feels according to the human conception.⁽²⁵⁾

ロレンスがここでマリネッティから受けている影響は、'physiology of matter' という言葉でまとめることができ、それは、人間(女性)や物を、物・現象として、感情や意見を排して非人間的(inhuman, impersonal)に見るというものであるが、ここでロレンスが女性の見方について語っている一連の言葉はほとんど Birkin がエコーするように語っているものである。

しかしロレンスとマリネッティの主張を比べてみると、ロレンスが未来派に大きく影響されながらも決して未来派を手放しで認めようとはしなかったこと、また『恋する女たち』の中で未来派に関連づけて考えられる部分といえども決して未来派の主張を受け売りしたものばかりではないことがわかる。たとえば Birkin が Ursula と結婚する前日に感じる喜びは、次のように表現される。

Even when he[Birkin] said, whispering with truth, "I love you, I love you," it was not a real truth. It was something beyond love, such a gladness of having surpassed oneself, of having transcended the old existence. How could he say 'I', when he was something new and unknown, not himself at all? This I, this old formula of the ego, was a dead letter.

In the new, superfine bliss, a peace superseding knowledge, there was no I and you, there was only the third, unrealised wonder, the wonder of existing not as oneself, but in a consummation of my being and of her being in a new

One, a new, paradisaic unit regained from the duality. How can I say "I love you", when I have ceased to be, and you have ceased to be, we are both caught up and transcended into a new oneness where everything is silent, because there is nothing to answer, all is perfect and at one. (WL p.369)

「私」もなく「あなた」もない、個としての存在を越えた、また愛を越えたこの至福の状況は、Birkinのいう impersonality の理念の実現している場面の1つであるが⁽²⁰⁾、ここで留意したいのは、この personal 'I' を否定する主張が、マリネッティの literary 'I' を否定する主張に大変似ていながらも異なっていることである。マリネッティは、未来派の宣言書の中で、未来派は、これまで詩人たちが吐き出すように歌いあげてきた高圧的な「私」を否定し、その「文学的な『私』」を極小の分子の震えにまで粉碎してゆく旨を宣言した。それはロマン主義、象徴主義、デカダンスの美学を越えてゆくために、内面を吐露する 'I' を否定して「分子の震え」「分子的な生 (molecular life)」といった言葉で新しい 'I' のあり方を探る試みであったといえる(補遺2、3参照)。しかしロレンスはマリネッティのいう 'physiology of matter' 'the molecular life' に共鳴しながらも、また今引用した部分において、従来の意味での 'I' を否定する点でマリネッティと共通点を持ちながらも、決してマリネッティのようには 'I' を分子にまで粉碎してしまわない。ロレンスは personal 'I' を否定した後、その代わりに3人称で表現される新しい何か (the third unrealised wonder, 「二」が合一されて再形成される「一」) を再生するのである。

'Continental' の章の Birkin と Ursula の大陸に出かける夜の船の中での impersonal な境地の描写においても (they were all vague and indefinite with one another . . . (WL p.387))、未来派との類似・相違が提示できる。彼らの存在は分子に粉碎されてしまうのではなく、2人あわせて1個の物質 (one substance) になる。'one substance' という言葉はマリネッティのいう 'molecular life' を連想させるが、ロレンスの場合、人間を非人間的な物質としてみることによって人間の中に新しい現象を見いだそうとするとところまでは未来派やマリネッティと関心を共有しても、彼自身の未来派批判に見られるように、そこから逆に関心を、非人間的である物質性の方ではなく、人間のあり方そのものへと帰属させてゆくように思われる。⁽²¹⁾ 同じ場面からもう1つ例を挙げることができる。

. . . There was no sky, no earth, only one unbroken darkness, into which, with a soft, sleeping motion, they [Birkin and Ursula] seemed to fall, like one closed seed of life falling through dark, fathomless space.

They had forgotten where they were, forgotten all that was and that had been, conscious only in their heart, and there conscious only of this pure trajectory through the surpassing darkness. The ship's prow cleaved on, with a faint noise of cleavage, into the complete night, without knowing, without seeing, only surging on. (WL p.388)

船の進み具合を意識でとらえた感覚的な表現である 'pure trajectory' (純粋な軌道) という言葉は、2人の未来派を思い出させる。1人は機械文明における新しい感受性の混沌から生じた「幾何学的・機械的美」として 'concurrence of energies as they converge into a single victorious trajectory' (1つの優勢な軌道に収束してゆくエネルギーの同時作用) を称揚したマリネッティである(補遺3参照)。もう1人は次のような主張をしたボッチョーニである。

. . . what must be rendered is the *dynamic sensation*, that is to say, the particular rhythm of each object, its inclination, its movement, or, more exactly, its interior force.

. . . If we paint the phases of a riot, the crowd bustling with uplifted fists and the noisy onslaughts of cavalry are translated upon the canvas in sheaves of lines corresponding with all the conflicting forces, following the general law of violence of the picture.

. . . It is these *force-lines* that we must draw in order to lead back the work of art to true painting.⁽²²⁾

ボッチョーニのいう 'the particular rhythm of each object' 'its movement' 'its interior force' をとらえて描くことは、運動・形態を分解し、全てをエネルギーへと還元する未来派の理論の典型の1つであるが、1つの物質と化した Birkin たちが船の「純粋な軌道」を意識でとらえることは、この未来派の 'interior force' の概念と関心を共有するものであり、この2人の芸術家の関心のあり方を比べてみるのは興味深い。たとえばボッチョーニの *The City Rises* (1910) (図版1) においては、やや長めの細かい線状の筆使いで 'the directional drive of each form'、すなわち目に見えない無数の 'interior force' がとらえられ、そのために物や人の形態は破壊されて、その 'drive' 'force' の視覚化・

い出させる(補遺3参照)。また人間の通常の力を越えた system と化した(superhumanな)機械文明を受け入れた大衆(ここでは主に鉱山労働者)は、

The men were satisfied to belong to the great and wonderful machine, even whilst it destroyed them. . . . They were exalted by belonging to this great and superhuman system which was beyond feeling or reason, something really godlike. . . . This was a sort of freedom, the sort they really wanted. It was the first great step in undoing, the first great phase of chaos, the substitution of the mechanical principle for the organic, the destruction of the organic purpose, the organic unity, and the subordination of every organic unit to the great mechanical purpose. (WL p.231)⁹²

図版 1. Boccioni, *The City Rises*

絵画化が徹底して行われている。⁹² ロレンスが『恋する女たち』で描いた船上の情景においても物や人はその形態をもはやとどめず(BirkinとUrsulaはvagueであり、2人で1つの物質となる)、ただ船の「純粋な軌道」のみが知覚される。ただしポッチョーニが‘interior force’の強調のために形態を破壊して、その見えないものの視覚化を人工的に図っているのに対して、ロレンスは暗闇や空間の無限性を強調して形態を失っているのであって、その描写はrealisticでやや非視覚的である。

このようにロレンスがBirkinのimpersonalityの理念の実現を試みた部分で用いた語彙や考えは、未来派のものとは微妙に重なりあい、また異なるものであるが、彼が未来派と決定的に異なっているのは、彼は未来派のように機械文明や、暴動や運動のエネルギーを手放して熱狂的に賞賛することが決してなかったという点であり⁹³、それはGeraldをめぐるinhuman、impersonalなイメージに注目してゆくことによってより明らかになる。

Geraldにおいて未来派と関わるイメージはBirkinの場合とまた異なった側面を見せる。まず、Geraldと彼を取り巻く環境が機械文明社会になってゆく様を描く‘The Industrial Magnate’の章は、non-human、inhuman、impersonalと形容されるイメージに満ちている。そこで表明される機械(工業)文明観は、未来派のそれとは根本的には異なるものであるが、比較すると奇妙に共通の関心を持っている点もある。たとえばGeraldがその意志によって具現し統制する機械的機構としての文明・社会は、‘inhuman principle’にのっとり‘spinning of a wheel’にたとえられるが(WL p.228)、それは未来派が、機械文明において賞揚されるべきもの、機械が人間心理に与える好ましい影響として、歯車、車輪、機械の旋回などに注目していることを思い起こさせ⁹⁴、またマリネッティの‘willpower’‘the happy precision of gears’といった言葉も思

と語られる。ここではまずロレンスは、労働と快楽と暴動によって興奮する大衆⁹⁵、及び機械の発明とそれが人間の心理と感受性に引き起こす「機械感覚」(mechanical sense)に注目するマリネッティと対象への関心を共有していると言える(補遺1参照)。しかしロレンスが、全てが物理法則と‘mechanic value’に従っているイタリアの状況を語るマリネッティの言葉を引用して、古い形態と感傷主義を排斥する未来派を評価しつつも、未来派を信じないと同様に⁹⁶、ここでも、民衆が機械という、古い価値を一掃する新しい混沌に従属することによって、求めていたある種の解放感を得て満足したことが語られつつも(そして実際未来派にとって機械は解放と反抑圧の象徴であったが)⁹⁷、それは結局彼ら自身を破滅させることになることが示唆される。機械文明の破壊性は機械王となったGerald個人の破滅にもつながり、鉱山主として成功した彼はある日鏡に映った自分の姿を見てその顔は仮面、その目は闇に消えゆく青い泡であることに気づく(WL p.232)。ロレンスは、未来派のように機械が人間心理に及ぼす感覚を賞揚せず、非人間的な機械文明を人間に内面の破壊・欠如をもたらすものとして描くのである。⁹⁸

しかしGeraldの顔が仮面であることは、今述べてきたような社会的文脈だけではなく審美的文脈においても重要な意味を持っている。Geraldは、BirkinがUrsulaと同じようにimpersonalに愛そうとした人物であるが⁹⁹、Birkinは、Ursulaや女性に対してambivalentであったのと同様に、Geraldに対してもambivalentである。この男性2人の中には愛憎があり、BirkinにとってGeraldは‘the physical animal man’として愛の対象であると同時に人間

としては(おそらく materialist, industrialist としては)物足りない存在であり、Geraldの容姿の北方的な美は、魅力的であると同時に、忌避すべき西欧文明における'snow-abstract-annihilation'の具現でもある。⁶⁷⁾Geraldの恋人である Gudrunは、Geraldに対するこのような評価や反応を Birkin とほぼ共有している。Gudrun も Birkin と同様に Geraldの容姿に引きつけられ、そこに雪山の氷のような美しくかつ危険なイメージを見る。⁶⁸⁾そして Geraldの容姿は instrumental, sharp, impersonal, inhuman, superhuman などと形容され、Gudrunはそれに大変引きつけられると同時にそれを恐れる。⁶⁹⁾しかし Gudrunの見る Geraldの容姿は Birkinの見るそれよりももっと確固とした強烈なイメージとして Gudrunに迫ってくるようにしばしば描かれているように思われる。たとえば Gudrunはすぐそばにいる Geraldを見つめながら次のように考える。

Gerald — who was he? He was the exquisite adventure, the desirable unknown to her.

She looked up, and in the darkness saw his face above her, his shapely, male face. There seemed a faint, white light emitted from him, a white aura, as if were visitor from the unseen. . . . Her fingers went over the mould of his face, over his features. How perfect and foreign he was — ah how dangerous! Her soul thrilled with complete knowledge. This was the glistening, forbidden apple, this face of a man. . . . He was so firm and shapely, with such satisfying, inconceivable shapeliness, strange yet unutterably clear. . . .

But she knew now, and it was enough. . . . There were all the afterdays when her hands, like birds, could feed upon the fields of his mystical plastic form. Till then enough.

(WL pp.331 - 332)

Gudrunにとって Geraldが'the desirable unknown'であり'vesitor from the unseen'であることは、Birkinの言う impersonalityの理想通りに、Gudrunたちも、個を捨て個を越えて'two stark, unknown being, two utterly strange creatures'として出会っていることを示す。それにもかかわらず、Gudrunは Birkinや Ursulaのようには喜びには満たされず、疎外と危険を感じている(How perfect and foreign he was — ah how dangerous!). おそらくそれは、'inconceivable shapeliness, strange yet unutterably clear' 'his mystical plastic form'といった言葉が示すように、Geraldの容姿が美しい形態としてこの上なく明瞭に官能的に感覚に訴えてくるものでありながら、その内実が(Geraldが誰である

のかは)全く不可解であるという、その表面の明瞭さと内実の不可解さの分離・落差を強烈に意識するためだろう。つまりここでは Gudrunにとって Geraldは内面のうかがい知れない仮面であり、肉体/感覚/形態と精神/内実の分離した全くの感覚的な存在となっているのである。それはちょうど Birkinにとってアフリカの女性の彫刻が、そしてロレンスにとって原始美術が「非人間性」を感じさせるものとしてそうであったのと同じことである。Birkinがアフリカ彫刻にひかれながらもそれを忌避するしかなかったように、Gudrunも Geraldの美に圧倒されながらもそれを恐れをもって見つめ、触れるしかない。このように Geraldと Gudrunの出会い、Birkinのいう impersonalityの理念を部分的に満たしているながらも、Gudrunにとって Geraldの容姿の強烈なイメージは、抵抗しがたい絶対美と不可知なおそるべきものという両義性をもって描かれる。その傾向は次第に増してゆき、今引用した部分よりも少し後の場面で Gudrunは、美しく明瞭な、しかし遠くにいるように感じられて mindlessである Geraldをながめながら、その形態が内面と完全に隔絶されていることを、そしてその隔絶に呼応するかのような2人の間のどうしても埋めることのできない'in-human distance'を、自分たち2人は決して一体になることはないだろうという疎外感・孤独感と共に、悲痛なまでに感じるのである(WL p.345 - 346)。

この2組の男女の運命をわける明確な基準は(特に小説の半ばまでは)読みとりにくいが⁶⁹⁾、Birkinと Ursulaは互いに口論することにより次第に和解し、'emotional equilibrium'に達するのに対して、Geraldと Gudrunは'destructive eroticism'にとらわれた支配と従属でつながれた関係となり、次第に増幅された愛憎の両極端を行き来することになる。⁶⁹⁾4人が雪山に到着してからは Geraldと Gudrunの sea-saw battleは頂点に達し、Gudrunが Geraldの中にみるイメージも、次の例のように、未来派から着想を得た言葉を用いてこれまでで最も恐ろしい非人間性を顕著に示すようになる。

Gerald walked with his queer, long wolf-steps across the bedroom to the window, stooped and looked out, then rose again, and turned to Gudrun, his eyes sharp with an abstract smile. He seemed very tall to her, she saw the glisten of his whitish eyebrows, that met between his brows.

"How do you like it?" he said.

He seemed to be laughing inside himself, quite unconsciously. She looked at him. He was a phenomenon

to her, not a human being: a sort of creature, greedy.

... When she looked up, she saw him in the glass, standing behind her, watching unconsciously, not consciously seeing her, and yet watching, with fine-pupilled eyes that seemed to smile, and which were not really smiling. She started. It took all her courage for her to continue brushing her hair, as usual, for her to pretend she was at her ease. ...

(WL p.413-414)

Gudrunを恐怖の底に陥れている、Geraldの内実のない笑み(an abstract smile)、笑っていて笑っていない目、見ていて見ていない目、もはや人間ではなく「現象」と化したGeraldの姿は、全て、内面の欠如、感覚(肉体)が内面(精神)から分離している感覚中心主義の状態、つまり全てが表面に還元されて破壊されている内面・個の状態を表し、その意味でこの場面は、Geraldが自らの顔を仮面と見た場面、GudrunがGeraldの絶対美にとらわれた場面、そしてBirkinがアフリカ彫刻を全くの感覚的な存在としてとらえた場面と本質的につながりのある場面である。そしてここで留意したいのは、この「現象」という言葉が、Birkinがimpersonalな境地に達するためにUrsulaを「現象」として見たいと主張したこと、またその境地を実現した時にはBirkinはエジプトのファラオのようにmindlessに笑みを浮かべたことを思い起こさせることである。すると、同じ「現象」という言葉が、そして同じ内面の推し量れないimpersonalでmindlessな笑みが、Birkinの場合には個としての感情や意見をいったん消滅させて個を越えるために必要で奨励されるべきものとして肯定的に用いられたのに対し、Geraldに関わる場合には内面を反映しない、つまり個が破壊された、恐怖の現象を現出させるものとして否定的に用いられていることになる。人や物を「現象」として非人間的にみる未来派のphysiology of matterの立場は、つまりこの小説の中で、感覚中心主義と結びついて、全てを表面的現象に還元するというまさに同じ性質のゆえに、両価値的に扱われていることになる。

その両価値にわかれる基準はおそらく、いったん消滅すべき個が果たして再生できるかどうかという点にあるように思われるが、この点は次章で考察することにして、その前に、雪山で繰り広げられる場面の中には他にも、未来派に大変近い感覚がとらえられている部分があることを指摘しておきたい。⁴³⁾その中でも未来派と最もよく比較してみることのできるのは、次のGeraldとGudrunがそりすべりとスキーをしている場面である。

She[Gudrun] held on to him[Gerald] as they went sheering down over the keen slope. She felt as if her senses were being whetted on some fine grindstone, that was keen as flame. The snow sprinted on either side, like sparks from a blade that is being sharpened, the whiteness round about ran swifter, swifter, in pure flame the white slope flew against her, and she fused like one molten, dancing globule, rushed through a white intensity. Then there was a great swerve at the bottom, when they swung as it were in a fall to earth, in the diminishing motion. (WL p.420)

The first days passed in an ecstasy of physical motion, sleighing, ski-ing, skating, moving in an intensity of speed and white light that surpassed life itself, and carried the souls of the human beings beyond into an inhuman abstraction of velocity and weight and eternal, frozen snow. (WL p.421)

物体の運動、速度、光、重力——ここには未来派が好んだものが多く見いだせる。運動(スポーツ)をして‘an ecstasy of physical motion’に浸ることはまさに未来派の言う‘the cult of muscles and sport’の実現であり、そりすべりをして回転砥石の上で研がれる感覚や溶融して踊り跳ねている小球になる感覚を味わうことは、マリネッティが賞揚する通りに、モーターと制御された力の優れた能力に人間の本能を混ぜ合わせ(a fusion of instinct with the efficiency of motors and conquered force)、機械が人間心理に及ぼす「機械感覚」(mechanical sense)を味わうことであり、そりが深みに落ちてゆくときの曲線的進行(swerve)はポッチョーニのいう‘interior force’である(補遺1、2、3参照)。⁴⁴⁾同じ場面でGeraldの体も興味深い機械的な動きをする。

He[Gerald] felt he could guide the toboggan to a hair's-breadth, almost he could make it pierce into the air and right into the very heart of the sky. It seemed to him the flying sledge was but his strength spread out, he had but to move his arms, the motion was his own. (WL p.421)

このGeraldの腕に働く力がそのまま延長されてそりに伝わってそりと人間の運動が一体化するという感覚は、マリネッティの賞揚する「制御された力」(‘controlled force’, 補遺3参照)を思い起こさせるだけではなく、ポッチョーニのいう‘physical transcendentalism’の概念も思い起こさせる点で興味深い。ポッチョーニによると、人体の周

りには目に見えない 'atmosphere' があり⁽⁴⁴⁾、そのような感覚を芸術家がとらえて表現してゆくことは 'physical transcendentalism' という言葉でまとめられて次のように説明される。

We must take the object which we wish to create and begin with its central core. In this way we shall uncover new laws and new forms which link it invisibly but mathematically to an EXTERNAL PLASTIC INFINITY and to an INTERNAL PLASTIC INFINITY. This new plastic art will then a translation . . . of those atmospheric planes which bind and intersect things. This vision, which I have called PHYSICAL TRANSCENDENTALISM, . . . could provide for the plastic arts those sympathetic effects and mysterious affinities which create formal and reciprocal influences between the different planes of an object.

Sculpture must, therefore, make objects live by showing their extensions in space as sensitive, systematic and plastic; no one still believes that an object finishes off where another begins or that there is anything around us — a bottle, a car, a house, a hotel, a street — which cannot be cut up and sectionalized by an arabesque of straight curves.⁽⁴⁵⁾

物体の面同士が互いに力を働きかけあい、また物体の周りに存在する見えない 'atmospheric planes' なるものが物体との間で相互作用を及ぼし、その結果、物体がその周りに対して力の働く線や面を無限に延長してゆくという、この 'physical transcendentalism' の vision に従うと、たとえば私たちがソファに座る時、その体は座っているソファにめりこみ、逆にソファは私たちの体を突き抜けていることになる。⁽⁴⁴⁾ ボッチョーニのこのような理念を視覚化した *Development of a Bottle in Space* (1912 - 13) や *Spiral Expansion of Speeding Muscles* (1913)、*Unique Forms of Continuity in Space* (1913) といった作品(図版2、3、4)はどちらかというと抽象的な表現で、やや realistic な感覚表現であるロレンスの描いたスキーをする Gudrun や Gerald の体や運動の描写からは直接に連想しにくいものであるかもしれないが、それでもボッチョーニとロレンスは、物体(人体)や動体とその周りに延長してゆく見えない力、その間に相互に働く力による異なる物体同士の境界線の消滅(一体化)、物質に固有な形態の消滅といった感覚に対する興味を共有しているといえる。

しかしもし未来派の絵の中で、スキーをする Gerald た

図版2. Boccioni, *Development of a Bottle in Space*

図版3. Boccioni,
Spiral Expansion of Speeding Muscles (Destroyed)

図版4. Boccioni, *Unique Forms of Continuity in Space*

り、感覚中心主義なのである。そして小説中で両価値的に扱われる *physiology of matter* が Gerald の場合には否定的に扱われたのと同じように、またロレンスが未来派に共鳴しながらも未来派を救済として信じなかったように、Gerald と Gudrun の運命も、愛憎の両極端のうち、憎しみと悲劇の方へと傾いてゆくことになる。

III

天と地の境目で世界の中心である雪山で展開される最終3章で、Gerald と Gudrun の間に割って入って2人をひきはなし、また Birkin たちと Gerald たちの運命をわけのりに重要な役割を果たしているのが、流浪者風でやや退廃的なところがあるユダヤ人彫刻家 Loerke の登場である。彼の持ち出してくる自分の作品や芸術理論はこの小説の *vision* や *plot* に大きな影響を与えるものである。

彼はまず、今度工場の装飾用に花崗岩でつくることにした大フリーズについて語るが、それは次のようなものである。

It was a representation of a fair, with peasants and artisans in an orgy of enjoyment, drunk and absurd in their modern dress, whirling ridiculously in roundabouts, gaping at shows, kissing and staggering and rolling in knots, swinging in swing-boats, and firing down shooting-galleries, a frenzy of chaotic motion. (WL p.423)

続いて彼は、この縁日の様子を表したフリーズに興味を持った Gudrun の質問に答えて、機械と労働をこの上もなく美しいとたたえ、美しい工場をつくることの必要性を訴え、芸術は工業を解釈するべきであると述べ、その工業を解釈した自分の作品であるフリーズでは、人々は機械に仕え機械的な動きを楽しんでいるのだという旨を述べる (WL p.424-425)。機械、労働、工業をたたえるのは、これまで見てきたように、未来派の主張であり、縁日のフリーズにおいても、回転木馬や群れなす人の動きに旋回、回転、肉体的機械的な動きの享受といった未来派の賞揚する原理が持ち込まれている。縁日で 'chaotic motion' を楽しむ人々は、マリネッティの賞揚する、労働と快楽と暴動によって興奮する大衆²⁹、人間心理に入り込んだ「機械感覚」、'the enthusiastic imitation of electricity and the machine'、'cult of muscles and sport' といったものを思い起こさせ (補遺 1、3参照)、また 'Indus-

図版 5. Carra, *Swimming*

ちに最も近い状態を最も同じような描写で表現したものがあるとすれば、それはカッラの *Swimming* (図版 5) である。この絵もボッチョーニの作品と同様にロレンスが実際に見たことがあったかどうかは定かではないが、この絵が表現しようとしている「泳ぐ心理状態」、泳ぐ人の水との一体感、泳ぐ人と水に働く力の相互作用⁴⁶⁾、スピード感の中で Gudrun と周囲の雪や斜面との間に働く抵抗力や一体感 (*in pure flame the white slope flew against her, and she fused . . . rushed through a white intensity*)、そりと Gerald との一体感に大変近いものである。

しかし未来派がこのようなスポーツによる人間の力強い運動やその運動の持つエネルギーを機械や物理・幾何学・数学に関わる言葉で表現してゆくことに楽天的で熱狂的だったのに対して、ロレンス (この小説の語り手) は、肉体の運動を楽しんで人間の生を越えたスピードと光の強烈さ (*intensity of speed and white light that surpassed life itself*) に浸ること、'inhuman abstraction of velocity and weight' (WL p.421) に陥ってゆくことを、次の引用に見られるように、未来派の持っていなかった価値観を加えて描いてゆく。

Gerald's eyes became hard and strange, and as he went by on his skis he was more like some powerful, fateful sigh than a man, his muscles elastic in a perfect, soaring trajectory, his body projected in pure flight, mindless, soulless, whirling along one perfect line of force. (WL p.421)

Gerald たちが、未来派の主張するような非人間的な物体・物質としての運動やエネルギーを肉体に得てその感覚に浸ることは、ロレンス / 語り手にとっては、個を破壊して *mindless*、*soulless* にすることであり、また人間を物質・現象として見る *physiology of matter* と同じことであ

trial Magnate'の章の、機械に支配されて興奮し、破壊されること(カオス)を望む人々(WL p.231)、'Snow'の章のスキーをして肉体の運動を楽しむGeraldとGudrunの姿をも連想させる。しかしここで一見未来派信奉者のように見えるLoerkeは後に未来派には不満であることが明言される(WL p.448)。そして、Loerkeのフリーズと芸術論には確かに未来派の影響が明白ではあるが、そのフリーズに最も大きな影響を与え、その一部にもなっている絵は、ロレンスと親しかった芸術家マーク・ガートラーの《回転木馬》(1916)(図版6)である。⁽⁴⁹⁾ロレンスは、この絵の写真を初めて見た時、そこには魂を引き裂くような猥褻さがあるが、それが現代の情熱の真実であるならば、それは現在の芸術のほとんど唯一の題材であると言い、次のように続けている。

I do think that in this combination of blaze, and violent mechanical rotation and complex involution, and ghastly, utterly mindless human intensity of sensational extremity, you have made a real and ultimate revelation. . . .⁽⁴⁹⁾

木馬の激しい旋回と身体を固くつっばって遊興に興じ

る男女を、オレンジ色とブルーを中心にした鮮明だがどこか不吉な色彩で描いたガートラーの絵から、ロレンスは、機械的旋回という未来派に通じる要素だけではなく、感覚の強烈さにmindlessとなった人間という要素も導きだした。その要素は、Birkinが恐れたアフリカ彫刻も持っているものであり、この小説で描かれた感覚中心主義に関わりを持つもの全てに共通するものである。実際、ガートラーの絵の、口を開けて激しく興奮して、しかし全く無表情に笑っている人々の顔は(この無表情さは馬の顔にも反復されるが)、Loerkeのフリーズで口を開けてショーを見る人々の顔に反映されているだけではなく、mindlessに笑っているGeraldの仮面/「現象」と化した顔にも変身しうる。

つまり、未来派とガートラーの絵の両方の影響の見られるLoerkeのフリーズは、その2つの芸術に共通する、機械的旋回と、感覚の強烈さにmindlessになった人間という原理で、これまで小説中で書かれてきた、労働・遊興の場において機械(的旋回)に翻弄されて個を失い、しかもそれに気づかないでいる人々の様々な姿を1つに結びつけ⁽⁴⁹⁾、その表面の享楽性の中に潜む本質は悲劇であることを、現代文明の中の感覚中心主義の否定的側面を示す1つのvisionとして、視覚化し提示する作品なのである。しかしロレンスの《回転木馬》を見た体験は、猥褻という言葉を使っている点で、彼の原始美術や未来派の体験や、Birkinにとってアフリカ彫刻の、そしてGudrunにとってGeraldの容姿の持つ意味とは全く同じものではない。ロレンスは《回転木馬》を、それが真のすばらしい現代芸術であることを認めながらも、その絵は猥褻で、猥褻であるけれどもそれが真実であるならば描かねばならないという、まさにロレンス自身にとって「魂を引き裂くような」痛みでもって受け入れねばならなかった。⁽⁵⁰⁾

そのような猥褻さを、フリーズよりももっとはっきりと描こうとするかのように、もう1つのLoerkeの作品が導入される。それは馬に乗ったうら若い少女のnudeの彫刻のグラビアによる複製で、少女はその女性になりきっていない肉体の痛々しさが強調され、馬はその不自然なまでのたけだけしさと形態の固さが強調されている(WL p.429)。⁽⁵¹⁾そしてその馬がどうして角材のように固い形態をしているのかと質問したUrsulaに対して、Loerkeは'. . . that horse is a certain form, part of a whole form. . . it is part of a work of art, it has no relation to anything outside that work of art.'と説明し、行為の相対的世界と芸術の絶対的世界とを混同してはならないと言う(WL p.430)

-431)。このLoerkeの芸術論は、ロジャー・フライの Significant Form 論 — 「創造的に働きかける芸術は、実生活の経験やモラルからは独立した審美的に純粋な形態である」という内容を持つ — を反映したものである。⁶²⁾ これより後の場面は Significant Form 論の解釈・吟味とも読むことができ興味深い。まず Ursula は、Loerke の Significant Form 論を認めないで Loerke の作品を彼自身の実人生の不道徳と結びつけて非難し⁶³⁾、'The world of art is only the truth about the real world' という、Significant Form 論と対照的な芸術観を述べる (WL p.431)。そしてその直後に、Loerke の実人生の不道徳性を裏づけるかのようになり、モデルの少女が Loerke の画学生で元愛人であること、また Loerke が成人した女性には興味がないことが判明する。この Ursula の抗議や小説の vision は Loerke が自分の不道徳を正当化するために Significant Form 論を用いている可能性をほのめかずのものであり、Significant Form 論は Ursula の非難を通して、芸術は人生・モラルと無関係であってよいのかという問題を小説に持ち込んでいると言える。Loerke の人生も芸術 (論) も否定してしまう Ursula は小説中では誰にも賛同されず、芸術論に参加できない outsider として軽蔑される (WL p.431)。確かに Ursula は芸術には人生・現実から独立した審美的なフォルムがあることが理解できず、Torgovnick の指摘する通り、彼女の単純な realism、naturalism を主張する意見は芸術家の特権を無視した naive なものである。⁶⁴⁾ しかしそれでも彼女の態度・考えはテキストが示唆するままに単なる vulgarity、amateurism (WL p.430, 431) として軽蔑されるべきではない。それには2つの理由がある。まずロレンス自身、Significant Form 論に対しては否定的であったことが知られている。そして Torgovnick の言うように、ロレンスは 'the moral basis of art' を信じ、'the business of art is to reveal the relation of men and his circumambient universe, at the living moment.' 'The essential function of Art is moral. Not aesthetic, not decorative, not pastime and reaction.' と述べた人であった。⁶⁵⁾ このようなロレンス自身の姿勢は、Loerke の不道徳を認めず、芸術は現実の真実を表すとする Ursula の姿勢につながるものである。もう1つの理由は後に見てゆくように、小説の plot に関わる問題である。

Loerke とその芸術の登場はこのように、これまで小説中に言及された諸要素をまとめて否定的 vision として示し、また Significant Form 論を通してこの小説に芸術と人生 (モラル) の分離の問題を持ち込むものである。そして彼が登場すること、芸術と人生が対置されることは、

大変興味深いことに、これまで両価値的に扱われてきた原始美術 (primitivism)、未来派、Gerald に関わるイメージを否定的な価値に決定的に転換させ、plot を悲劇へと導く重要な転機としても働いてゆく。

たとえば、原始美術を思わせる小彫刻をつくる Gudrun は⁶⁶⁾、Significant Form 論に理解を示して Loerke を援護し Ursula を非難する (WL p.430)。そして彼女が Loerke に近づいてゆく大きな契機となっているのが、彼らが彼らの共通の芸術趣味である原始美術のことを語りあって共感する場面である。(これは20世紀初頭の primitivism の流行を反映しているものと思われる。) この場面では原始美術もこれまでとは異なった価値を加えられている。

They were almost of the same ideas. He hated Mestrovic, was not satisfied with the Futurists, he liked the West African wooden figures, the Aztec art, Mexican and Central American. He saw the grotesque, and a curious sort of mechanical motion intoxicated him, a confusion in nature.

They had a curious game with each other, . . . of infinite suggestivity, strange and leering, . . . they kindled themselves at the subtle lust of the Egyptians or the Mexicans. . . .

The suggestion of primitive art was their refuge, and the inner mysteries of sensation their object of worship. Art and Life were to them the Reality and the Unreality. (WL p.448)

Birkin がエジプトのファラオのように官能性を享受したのと同じように、Loerke と Gudrun は原始美術を話題にする時ちょうどその芸術が表しているのと同じような (エジプト人やメキシコ人の持つ) 官能性・情欲につつまれる。しかし Birkin にとってアフリカ文明・原始美術、及びその官能性に浸ることは両価値をもち恐れるべきものであったのに対して、Loerke と Gudrun にとってはそれは現実から避難し、解放されて、suggestivity、Unreality に浸れる好ましいゲームである。それはちょうど Significant Form 論によって人生から引き離された芸術が人生から独立した虚構としての自由さを持つのに似ている。しかし Gudrun にとってこのように非現実的に避難することは同時に悲劇でもあり、Loerke に近づき芸術家として共感していた彼女は Gerald の死という現実に実感を持って接することができない (WL 'Exeunt' の章)。つまりここでは原始美術、そして Significant Form としての芸術は、suggestivity として不思議な官能性と解放感ももたらすが、同時に悲劇につながるものとしてとらえら

れるのである。

これに対して、未来派に関わるイメージと Significant Form 論は、次に見てゆくように、Geraldがこの小説全体において持っている肯定的な価値を否定して彼を悲劇に導くのに重要な役割を果たしている。

Gudrun は Loerke に共感し芸術に対する趣味が合いはじめるとたちまち Gerald の限界を強く意識し始め、彼女にとって人生上の愛は芸術よりも劣るものとなる。そして Loerke は自由人・芸術家として彼女に解放をもたらし、芸術家としての彼女に有用な存在となるのに対して、Gerald は生活・機械的な単調さとして彼女を束縛するものとなる。彼女にとって魅力のあった Gerald の (容姿の) instrumentality も、機械的に反復される現代文明の退屈な機構と日常生活の象徴としか映らなくなる。⁽⁶⁷⁾ こういった一連の機械文明の否定と芸術の人生に対する優位の主張は、ロレンスが未来派のやっていることは単なる科学であって芸術ではないと言ったことを思い起こさせる。⁽⁶⁸⁾ また Gudrun は Loerke と共にいると Gerald の 'gripped intensity of physical motion' にも飽きてしまったと感じる (WL p.464)。未来派の賞揚する肉体の機械的運動が、Loerke の登場後は、以前は Gerald と共にスキーを楽しんだ Gudrun によってさえも、否定されてしまうのである。⁽⁶⁹⁾

Gerald の持つ価値の転換は雪山の持つ価値の変換とも関わる。雪山はもともと生と死の境目であり、美しいが死をもたらす snow-abstract-annihilation の具現されたものという両義性をもって描かれているが⁽⁷⁰⁾、その死をもたらすものとしての価値が決定される大きな契機は、Ursula が雪山から降りたくなった時であると思われる。Ursula は Loerke の作品 (と芸術論) をめぐって論争しているうちに突然雪山を降りて南に行きたくなるのだが、このことは、Ursula の持っている、Loerke の実人生と Significant Form 論を認めないモラル、芸術を理解しない vulgarity が Birkin たちを雪山から降ろす契機として働き、そのおかげで彼らは Gerald たちの辿る破滅を免れることになった、と考えることができる。(Ursula の vulgarity が plot 上重要なのはこのためである。) 雪山がこの世でないように感じ、その unnaturalness がいやなのだという Ursula の言葉 (WL p.434-435) はまるで、芸術が現実から遊離して (Ursula にとって) 不自然な造形となった Loerke の芸術を非難することと対応しているかのようである。

そして Gerald が雪山で凍りついて死んだ時、彼の容姿は再び未来派と関わりを持つ。運ばれてきた Gerald の遺体を凝視しているのは Birkin である。

It was the frozen carcass of a dead male. Birkin remembered a rabbit which he had once found frozen like a board on the snow. It had been rigid like a dried board when he picked it up. And now this was Gerald, stiff as a board, curled up as if for sleep, yet with the horrible hardness somehow evident. It filled him with horror. The room must be made warm, the body must be thawed. The limbs would break like glass or like wood if they had to be straightened. . . . He had loved Gerald. Now he looked at the shapely, strange-coloured face, with the small, fine, pinched nose and the manly cheeks, saw it frozen like an ice-pebble — yet he had loved it. (WL p.477)

絶対美は消えて真に恐ろしい 'non-human mystery' となった Gerald の体を、兎、木版、ガラス、氷の石といった物にととえて (それらと同等に見て) いる Birkin の視線は、人間や物を物・現象として見る physiology of matter の視線である。これまで両価値を持っていた physiology of matter、及び「現象」と化した Gerald の容姿は、ここでは理想の impersonality の概念や絶対美ではなく、現実の死と結びつき、否定的な vision として小説の最終場面で凝固する (意義を決定する)。Ursula と Birkin が雪山を降りることになり、その別れ際に Birkin と Gerald との間に奇妙な敵意が生まれた後に (WL p.436)、このように Gerald の価値が悲劇的・否定的なものに転換することはまた、次のように考えることを可能にするのではないだろうか。つまり、Birkin たちが雪山から降りることになった時、雪山の価値から生が失われ、雪山は snow-abstract-annihilation の死をもたらす恐ろしい価値に決定する。Gerald は Gudrun からも Birkin からも愛されながら、その2人ともから決定的に価値を否定された時に、彼は、この小説を通してずっと美しい憧れであると同時に死をもたらす恐ろしい vision であった snow-abstract-annihilation、ice-destruction を経て、雪・氷そのものになるしかなかった、と。

最後に、雪山に場面を移してから後に、Birkin のいう impersonal な愛の理念と小説中に示唆される現代文明観が芸術論とどのように関わり扱われているかを見ておきたい。小説の後半になって、Birkin がいったん Ursula と幸福な impersonality を獲得してから後は、'pure single being' が獲得できないで苦悩するのは、Birkin よりむしろ Gerald の方であるように思われるが、Gerald はどうしても個の独立が果たせず、個が破壊され、それを Gudrun が受け止めてくれないゆえに彼女に殺意を抱くよう

に描かれている (WL p.445-447)。⁶⁰⁾しかしこの小説において Birkin たちが成功者で Gerald たちが失敗者であるという明確な区別はできないのであって⁶²⁾、それは次の引用に見られるように、Birkin たちも完全な 2 つの impersonal な個の並列を持続してゆくことはどうやらできなかったらしいからである。

She[Ursula] could give herself up to his[Birkin's] activity. But she could not be herself, she *dared* not come forth quite nakedly to his nakedness, abandoning all adjustment, lapsing in pure faith with him. She abandoned herself to *him*, or she took hold of him and gathered her joy of him. And she enjoyed him fully. But they were never quite together, at the same moments, one was always a little left out. Nevertheless she was glad in hope, glorious and free, full of life and liberty. And he was still and soft and patient, for the time. (WL p.435-436)

そして非常に奇妙なことであるが、Loerke も Gudrun を前にして Birkin や Gerald と同様な苦悩を感じる。

But he, Loerke, could he not penetrate into the inner darkness, find the spirit of the woman in its inner recess, and wrestle with it there, the central serpent that is coiled at the core of life. . . . Once inside the house of her soul, and there was a pungent atmosphere of corrosion, an inflamed darkness of sensation, and a vivid, subtle, critical consciousness, that saw the world distorted, horrific.

What then, what next? Was it sheer blind force of passion that would satisfy her now? Not this, but the subtle thrills of extreme sensation in reduction. It was an unbroken will reacting against her unbroken will in a myriad subtle thrills of reduction, the last subtle activities of analysis and breaking-down carried out in the darkness of her, whilst the outside form, the individual, was utterly unchanged, even sentimental in its poses.

But between two particular people, any two people on earth, the range of pure sensational experience is limited. The climax of sensual reaction, once reached in any direction, is reached finally, there is no going on. There is only repetition possible, or the going apart of the two protagonists, or the subjugating of the one will to the other, or death. (WL p.451)

Birkin は自我を捨て個を越えた個となった 2 つの個が並列しているような男女の愛のあり方を考えて、それを impersonal、pure single being といった言葉で説明して達成しようとしたが、いったんそれを達成しても持続させることはできなかった。一方 Gerald も Gudrun も感覚中心主義に陥って互いに愛憎を抱いて対立し、支配・従属の関係となり、個が確立できなかった Gerald は死に向かった—小説の plot と vision をこのように解釈することができるなら、この Loerke の(ものと思われる⁶³⁾苦悩は「男性がどんなに女性の内面まで入り込んでゆこうとしても女性の堅固な意志と個は崩壊して生まれ変わることなく、男女の間には sensational、sensual experience とその繰り返しがあるだけで、相互の対立か、どちらかの従属か、死しかないという苦悩は—この小説の結論とも見なすことができるものである。

そしてここで留意したいことは、Loerke の登場と Significant Form 論の導入が合図であるかのように、この小説で両義性を持っていた primitivism、未来派、雪山、Gerald が否定的価値に傾いたことはこれまで見てきた通りだが、ここではやはりこれまで両義的に扱われてきた(官能)性や感覚中心主義(sensational、sensual experience)も否定的にとらえられていることである。それがなぜなのか、その手がかりの 1 つは 'Gudrun in the Pompadour' の章で読み上げられる次のような Birkin の手紙の扱いに求められるように思われる。

. . . There is a phase in every race . . . when the desire for destruction overcomes every other desire. In the individual, this desire is ultimately a desire for destruction in the self . . . But surely there is in you also, somewhere, the living desire for positive creation, relationships in ultimate faith, when all this process of active corruption . . . is transcended, and more or less finished . . . Surely there will come an end in us to this desire, . . . this passion for putting asunder, . . . using sex as a great reducing agent, by friction between the two great elements of male and female obtaining a frenzy of sensual satisfaction — reducing the old ideas, going back to the savages for our sensations, always seeking to lose ourselves in some ultimate black sensation, mindless and infinite . . .

(WL p.383-384)

この手紙において Birkin は、性を受け入れて個が崩壊することを、その崩壊の後に積極的な創造があるからこそ、偉大な情熱として賞揚しようと必死である。これ

こそ Birkin の言う個の崩壊と再生、impersonal な個と愛の実現を意味するものなのである。ところがこの手紙は、読まれた場面で嘲笑されてしまい、Birkin をかばうかのようにその手紙を持ち去るのは Gudrun であり、居あわせなかったとはいえ、ついにこの嘲笑に対する Birkin 自身による反駁はなされることはない。⁶⁰そして男女の sensual、sensational experience の先には何もないという Loerke の苦悩は、性を受け入れることが感覚と官能に浸ることにはなっても個を再生してゆくことにつながらなかったことを示唆するものであり、おそらくそれゆえに、官能性と感覚中心主義は否定的な価値に傾くことになったのである。ここで Loerke が小説に導入する Significant Form 論が、芸術と人生(モラル)を分離・対置させ、そのことがこれまでに論じてきた肉体/感覚/物の形態と精神/内面/物の内実の分離・対置と関連づけて考えられることは次のように推察することを可能にすると思われる。すなわち、常に両価値的に扱われてきた官能性と感覚中心主義、及びそれを具現する芸術、人物は、Loerke やガートラーの芸術(論)が示唆するように、それがモラルから断ち切られて猥褻に変質し、性を受け入れた個が崩壊の後に再生できなくなったことが示唆された時に、その全くの肉体・感覚・形態として美をもたらすものとしての価値は失われ、否定的な価値へと傾いてゆくのではないだろうか。⁶⁰

そしてロレンスにおいては、Leavis の言うように、個人のあり方は常により大きな文明の動きに結びつけて考えられ⁶¹(たとえば Ursula をはじめとする性的な、肉体的な女性は一アフリカ彫刻・文明、primitivism と結びつき、Gerald や未来派は現代西欧文明の象徴であると考えられるが)、Birkin は、アフリカの彫刻を見た時に、官能性と感覚中心主義に陥った古代アフリカ文明と現代西欧文明を、美しいがゆっくりと衰退してゆく文明と見なし、その崩壊・衰退の過程から免れたいと思うが、彼自身、その過程から逃れきれるとは実は常に確信しているわけではない。そのことは、Birkin が Ursula に、世界を崩壊・終末に導きその後には人間の復活・再生はない「崩壊の川」について説明し、Gerald と Gudrun はその「崩壊の川」に咲く美しい花だとし、自分たちもそうである可能性を認めていることからわかる(WL p.172-173)。⁶⁰そして最終部で登場してくる Loerke の象徴するユダヤ文明もまた、Birkin にとってはもう1つの衰退する文明であり(それは Loerke が「猥褻な怪物」「崩壊の川に泳ぐ鼠」と言われていることからわかるが)、そこでも Birkin は、自分たち(西欧人)もユダヤ人と同じ願

望を持っていると言い、西欧世界も衰退を免れられないことを意識している(WL p.428)。よって Gerald と Gudrun の悲劇は個人間の愛憎の悲劇でもあり、同時に崩壊する文明に生きる人間が陥っていかざるをえない悲劇でもあり、アフリカ彫刻も Birkin も Loerke とその芸術も全てその辿ってゆく先は Gerald たちと同じなのである。

Birkin は度々崩壊の道を忌避しようとし、また本来 Birkin の impersonal な愛の理念は、'responsible for nothing' 'there can be no calling to book'(WL p.146) といった言葉が示唆するように、amoral な状態への志向を含むものであったが、しかし、引用した Birkin の手紙、Loerke の絶望、両義的に扱われてきたアフリカ彫刻・文明、未来派の芸術が、現代の芸術家でありユダヤ文明の象徴でもある Loerke とその芸術の登場をもって否定的な価値に傾くこと、小説の結末、そしてロレンスがガートラーの絵を見て「猥褻が今日の情熱の真実であるならばそれは芸術のほとんど唯一の題材である」と言ったこと、等々を考えあわせてみる時、それらは、小説中に度々提示される人間のいない(non-human な)終末観と共に、現代芸術/文明の衰退/終末へと向かうとどめようもない流れを暗示し、そこにロレンスは、モラルの欠けた、個を破壊して再生に導かない官能性と感覚中心主義に陥らざるをえない「現代人は愛しあえない」という現代社会・文明の一側面を見ていたように思われてならない。

primitivism、未来派、M・ガートラー、R・フライの諸芸術(論)が小説にどのように取り入れられているのか、以上のように追ってみたが、それらの芸術(論)の言及・影響は、Birkin の impersonality の理念や小説の plot や vision を今見てきたようにとらえることを可能にするものと思われる。

注

- (1) 画集 *Paintings of D.H.Lawrence*, ed. by Mervyn Levy (London: Cory, Adams & Mackay, 1964) にはロレンスの水彩画や油絵が多く載せられている。また、*Phoenix: The Posthumous Papers of D.H.Lawrence*、*Phoenix II: Uncollected, Unpublished, and Other Prose Works by D.H.Lawrence* に収められた 'Making Pictures'、'Introduction to These Paintings' などの文章や、ジェシー・チェンバースの *D.H.Lawrence: A Personal Record* からは、ロレンスの絵画の好みや、彼が若い頃戸外でスケッチを

したり、フラ・アンジェリコやイギリスの水彩画家などの模写をしたりしていたことなどがわかる。ロレンスと面識のあった画家としては、Duncan Grant、美術批評家でもあった Clive Bell など Bloomsbury と関わりの深い人々、イギリス生まれのユダヤ系ポーランド人画家 Mark Gertler、ロレンスがニュー・メキシコで知り合った Knud Merrild が挙げられる。

- (2) Jack Lindsay, 'The Impact of Modernism on Lawrence' (M. Levy ed., *Paintings of D.H. Lawrence* より)、Keith Alldritt, *The Visual Imagination of D.H. Lawrence* (London: Edward Arnold, 1971)、Jeffrey Meyers, *Painting and the Novel* (Manchester University Press, 1975)、Mairanna Torgovnick, *The Visual Arts, Pictorialism, and the Novel* (Princeton University Press, 1985)
- (3) *Women in Love*, ed. by D. Farmer, L. Vasey, and J. Worthen. (Cambridge University Press, 1987) p.38-39, p.88-89, p.448, p.453. 以下このテキストは、WL と略す。
- (4) ロレンスは 1914 年 1 月の手紙で、『息子と恋人』を出版した後、もはや視覚的に鮮やかな場面を書くことには興味を感じない、自分は違った書き方をせねばならないと表明し、新しい手法を探りつつあった。(Letters of D.H. Lawrence vol.2, ed. by G.J. Zytaruk and J.T. Boulton (Cambridge University Press, 1981) p.142.) そして未来派に接したのが同年 6 月、原始美術が 9 月である。
- (5) 未来派の活動は 1909 年から 1940 年代にわたり、その全容は、初期にはベルグソンの「持続」の概念、政治的イデオロギー、初期のキュビズムなどに関わりを持ち、またイギリスには Cubo-Futurism として流入して Vorticism を発生させるなど、多岐にわたるため、本論ではマリネッティの未来派創立宣言 (1909) からロレンスが接した 1914 年前後までのイタリア未来派に限って考察することにする。
- (6) *Letters* vol.2 p.180-181. ロレンスがこの時見たのは、Marinetti, Buzzi, Soffici らの未来派による詩、エッセイ (宣言書)、及び絵の解説だとされている。しかし私はこれらのロレンスが手にしたと思われる資料そのものは見るができなかった。
- (7) Torgovnick, *Ibid.*, p.55
- (8) 'Marinetti provided the clear point of contact with the contemporary human condition which helped Lawrence to bring his general repudiation of the system and his personal experience of the dehumanizing forces into a coherent and dynamic system, at once moral and artistic.' (Lindsay, *Ibid.*, p.44)
- (9) *Letters* vol.2 p.182-184.
- (10) ただしこういったことは、決して『虹』や『恋する女たち』が作品全体として未来派的な性質の作品であるということの意味するわけではない。また未来派が言及されているのは『恋する女たち』では p.74, p.448 の 2 回。
- (11) *Letters* vol.2, p.218. ロレンスが原始美術に接した機会は、この大英博物館を訪れた際のほかに何度もあった。『恋する女たち』の Halliday のモデルとなった Philip Heseltine や、Loerke のモデルの一人である Mark Gertler はそれぞれ黒人彫刻を所有しており、ロレンスはそれらを見たことがあり、また Ottoline Morrell, Roger Fry といった Bloomsbury と関わりのあった人々からもエジプト・アフリカの文明に関する情報を得ていた。WL (注) p.538, Alldritt, *Ibid.*, p.159, Meyers, *Ibid.*, p.71, Torgovnick, *Ibid.*, p.245 など参照。
- 美術史上では、周知のように、primitivism はヨーロッパの現代美術に重要な影響を与えている。エジプト彫刻やアフリカ黒人彫刻は、19 世紀の終わりにもその原始的生命力、象徴性、装飾性が注目されて、ゴーガンの例に見られるように、象徴主義への道を開いた。また 20 世紀になるとマチスやピカソらによってその造形性 (デフォルメによる自律的表現) が注目されて、キュビズムへの道を開いた。ロレンスもこういった画家たちと興味を共有してはいるが、どちらかといえば独自の視点を持って美術論、文明論を展開し、特に同時代の formalism の動きに対しては否定的な態度に終わっていると言える。(Introduction to *These Paintings* 参照)
- (12) ガートラー、フライの活動については、Meyers, *Paintings and the Novel*、Dennis Farr, *English Art 1870-1940* (Oxford University Press, 1978)、『現代の絵画 20: 現代のイギリス絵画』(ファブリ/平凡社)などを参照。
- (13) マーク・ガートラーの作品を見たロレンスの反応は *Letters* vol.2 p.660、*Letters of D.H. Lawrence*

vol.3, ed. by J.T.Boulton & A.Robertson (Cambridge University Press, 1984) p.27-28 を、ロジャー・フライの Significant Form 論への反応は 'Introduction to These Paintings' をそれぞれ参照。

- (14) 'Lawrence's preoccupation with relating the overt expressions of personal life to the impersonal depths goes with his power of presenting in the disorder of the individual psyche the large movement of civilization.' (F.R.Leavis, *D.H.Lawrence: Novelist*. (London: Chatto & Windus, 1955). p.191-192) 参照。
- (15) モダニズムにおける Impersonality の概念は、Personality の対立概念として社会、伝統、構造などの概念を想起させ、新しい語り手、作者、作品の概念を成立させた。ロレンスも人間存在を既成の意味や倫理的判断から遠ざける意図自体は持っていたが、本論ではまず、個としての人間存在をロレンスが小説中で impersonal と表現したものを追ってゆくこととして、モダニズムの作品概念としての Impersonality についての考察はまたの機会に譲りたい。
- (16) たとえば Birkin は "Love is a direction which excludes all other directions." "you want love to administer to your egotism, to subserve you. Love is a process of subservience with you" (WP p.152,153) と行って Ursula を非難する。また Ursula に "I want you to drop your assertive will, your frightened apprehensive self-insistence, . . . I want you to trust yourself so implicitly, that you can let yourself go." (WL p.250-251) と言う。また愛の否定ということであれば、このほか Birkin はヒューマニズム的な愛も偽善的だとして否定している (WL p.126-127)。このことは、彼の抱く、人間のいない、あるいは人間中心でない inhuman な世界のイメージ (WL p.59, 108, 479 など) に例があり、これに対しても Birkin はやはり ambivalent である) と当然関わってくることであるが、世界観としての反ヒューマニズム、inhumanity についての考察はまたの機会に譲り、本論では inhuman, impersonal といった概念が個人間の愛と芸術観に関わる場合に注目することにする。
- (17) Birkin は Ursula のことを天国にも地獄にも行ける破壊的な女性であると思う (WL p.154)。彼はまた Hermione と Ursula の2人にひかれながらも、それと同時に、あらゆる女性を、男性を所有し支配する Magna Mater と見なして恐れる (WL p.200)。彼はついに自我が分裂していることにも思い当たると (He knew he was perverse, so spiritual on the one hand, and in some strange way, degraded, on the other.' WL p.308)。そしてこの自我の分裂は、(おそらく Birkin 自身は明確に認識するには至らなかったことだろうが、) 観念である Hermione、子宮である Ursula という Birkin の考える対照的な女性像 (WL p.309) に投影されているものと思われる。
- (18) Birkin は Ursula と結ばれた時、満たされた破壊されて、'this ultimate and triumphant experience of physical passion, that had blazed up anew like a new spell of life' を感じる (WL p.188)。
- (19) ここで Birkin/Lawrence は個の崩壊・融合をあたかも Ursula や Hermione の個のあり方の責任であるかのように書いているが、Birkin 自身の個・自我も分裂し、決して確固としたものではなく、(17) の注でも考察したように、Birkin のとらえる女性像は常に彼自身の意識と結びつけて考えるべきだと私は考える。なお、この作品における Birkin の自我(個)の崩壊 (dissolution) への ambivalence の問題については、Colin Clarke, *River of Dissolution: D.H.Lawrence and English Romanticism* (London: Routledge and Kegan Paul, 1969) の、Birkin が池に石を投げるシーンを扱った部分 (p.100-110) を参考にした。そこでは、くずれてはまた完全に丸くなる池に映った月影が、human isolation (singleness of being) 及び dissolution への ambivalence を表し、また Birkin の投石シーンが breaking down vs creation という小説全体の重要な主題と関わる事が論じられている。
- (20) 'sensual' には 'absorbed in the life of the senses; indifferent to intellectual and moral interests' と 'excessively inclined to the gratification of the senses, voluptuous' の意味があり、この部分の 'sensual' はその両方の意味を含むと思われる。
- (21) ただしここでは Birkin は愛(それまでは激しく否定していた)を受け入れた上での impersonality を考えている。Birkin の impersonality の理念の変化・発展については、S.Miko, *Toward Women in Love; The Emergence of a Lawrencean Aesthetic* (New Haven and London, Yale University Press, 1971) を参照。
- (22) J.Meyers, *Ibid.*, p.79 参照。
- (23) ロレンスのギリシア彫刻への評価は、*Letters*

- vol.2, p.137-138 を参照。
- (24) C.Clarkeはアフリカ彫刻は美であるとともに猥褻であるとする。C.Clark, *Ibid.*, p.84.
- (25) *Letters* vol.2 p.183.
- (26) ここでは2つの個が互いに確固として (single beingとして)存在しているわけではないが、個の存在を越えていること、愛を越えた意識・感覚があること、また Birkin の忌避した2つの存在の融合 (fusion of two beings) という言葉ではなくて、2つの存在の完成 (consummation) という言葉が用いられていること、'a new, paradisaical unit' という言葉が 'paradisaical entry into pure, single being' という Birkin の考えた第3の道の説明に似ていること、personalな 'I' を否定していることなどから、Birkin の impersonality の理念の実現の1つと考えたい。また M.Levenson はこの小説における none, one, two, few, many についての研究で、1つの存在、2つの存在と inhuman, impersonal な状態との関連を考察している。Michael Levenson, *Modernism and the Fate of Individuality* (Cambridge University Press, 1991) p.156-157
- (27) ロレンスは 'Instead of looking for the new human phenomenon, they [the futurists] will only look for the phenomena of the science of physics to be found in human being.' (*Letters* vol.2, p.183) と未来派を批判する。
- (28) Boccioni, Carra, Russolo, Balla, Severini, 'The Exhibitors to the Public' 1912, Umbro Apollonio ed. *Futurist Manifestos* (New York: The Viking Press, 1973), p.47-48.
- (29) Marianne W.Martin, *Futurist Art and Theory 1909-1915* (New York: Hacker Art Books, 1978) p.85-86 参照。
- (30) 同じ船上の情景でもマリネッティが宣言書で描いたもの (その船は戦艦であった) をロレンスの船上の情景と比較すると、未来派的な関心がどこにあったか、またロレンスといかに異なるものであるかがよく理解できる (補遺3参照)。
- (31) たとえばポッチョーニは未来派が賞揚すべき機械的な動きとしてシリンダーに出入りするピストンの動きなどの他、'the fury of a fly-wheel or the whirling of a propeller' を挙げている。 (Apollonio ed., *Futurist Manifestos*, p.64 参照。) また M.Torgovnick は兎のビスマルクや Gerald の乗った馬の描写 (WL p.110-113) を機械的世界観による organic life の破壊とまとめ、兎や馬の動きの旋回性に注目してそれに対応する絵画としてポッチョーニの *The City Rises* を挙げ、絵の中の馬の動きを旋風ととらえている (M.Torgovnick, *Ibid.*, p.207)。ただしロレンスの機械文明観は概ね、機械的な反復を、未来派的な即物的な描写というよりはむしろレトリカルな表現で、しかも否定的なトーンで強調している点が、未来派とはかなり異なる。
- (32) 'organic principle (purpose, unity)' という言葉がロマン派を思い起こさせるとすれば、語り手はロマン派的な価値が機械文明のひきおこす新しい感受性によって失われてゆくことをやや否定的に描いており、そのような立場も未来派とは異なる。
- (33) 'We [Futurists] will sing of great crowds excited by work, by pleasure, and by riot. . .' (Marinetti, 'The Founding and Manifesto of Futurism' 1909, Apollonio ed. *Futurist Manifestos*, p.22)
- (34) 『現代の絵画 15: 未来派の宣言』 (ファブリ/平凡社) 参照。
- (35) F.R.Leavis, *Ibid.*, p.164 参照。
- (36) Birkin は Gerald に対して 'an impersonal union that leaves one free' を求め (WL p.207)、彼が Gerald を愛するのは男女間の愛と結婚の排他性を避けるために男性同士の 'additional' な関係が欲しいのだと説明している (WL p.352)。
- (37) WL p.33, 56, 60, 207, 254, 273, 参照。
- (38) WL p.14, 254, 参照。
- (39) WL p.179, 418, 参照。
- (40) 2組の男女の相違で思い当たることは、次のような点があげられる。たとえば、Birkin は子宮としての、また Magna Mater としての Ursula を避けようとして、'Excuse' の章で2人は「神の子らの1人と人の娘の1人」 (創世記第6章第2節) として出会うのに対して (WL p.312。ただしここで Birkin は、impersonal な存在となって出会うときはどんな本の表現にも依拠しない状態であると言った自らの言葉を裏切っているようであるが)、Gerald は 'Death and Love' の章で Gudrun に対して 'child and man' となり、子宮に浸されている感覚を抱く (WL p.344)。また、Birkin は Ursula の容姿を見たくないと言い (WL p.147)、実際、2人が幸

せな境地にある時にはしばしばその描写は形態・輪郭線を失った抽象的で曖昧な表現となることがあるのに対して、GeraldとGudrunの交流はやや感覚のみが強調された表現で(特に視覚が強調される時は輪郭線が強調されて)描かれるようである。前者の例は、'Excuse'の章の'Quenched, inhuman, his fingers upon her unrevealed nudity were the fingers of silence upon silence, the body of mysterious night upon the body of mysterious night, the night masculine and female, never to be seen with the eye, or known with the mind, only known as a palpable revelation of living others.' (WL p.320) といった表現で、後者の例は、Geraldの'shapliness' 'plastic form'が強調されるような表現(WL p.331-332)である。(この2つの部分の描写の特徴に関しては、S.Miko, *Ibid.*, p.258-259, p.273-275、及びK.Alldritt, *Ibid.*, p.204-205などを参照。)ただしこのような描写の特徴に関しては様々な意見があり、なんらかの基準を定めても、例外を幾つも認めなければならぬと思われる。

- (41) この2組の男女の比較は様々になされてきたが、本論で最も参考になっているのはS.Mikoのものである。また、M.Levenson, *Ibid.* p.159も参照。
- (42) たとえばGeraldがGudrunを抱きしめる時、Geraldの体(の動き)は鉄、鋼、ブロンズ、氷といったものにとえられ、魅惑のあまり破壊されそうなGudrunは涙を浮かべているように描写される(WL p.401-402)。やや大げさな表現の並ぶ場面であるが、「木片や鉄の熱の方が女性の笑いや涙よりももっと情熱的である」としたマリネッティの主張(ロレンスはこれを手紙に引用している)を思い起こさせる。(Letters vol.2, p.183.(本論II章で引用)、M.Torgovnick, *Ibid.*, p.148-150を参照。
- (43) 本論の注(28)も参照。
またルッソーロの《疾走する列車》(1911)や《走る自動車》(1913)は、人間の運動を扱ったものではないが、スピード感、動体が空間に及ぼす力、空間にある粒子、物や人体の形態の消滅などを強調して表現している点で、Gudrunがスキーをしている描写と大変似た要素を持つ絵である。
- (44) Apollonio ed. *Futurist Manifestos*, p.28
(45) *Ibid.*, p.52
(46) C.Tisdall and A.Bozzolla, *Futurism* (London:

Thames and Hudson, 1977) p.48 参照。

- (47) ロレンスはガートラー宛の手紙で《回転木馬》をフリーズの一部に用いたことを明言している。(Letters, vol.3, p.46) またMeyersによると、このフリーズは同じガートラーの'The Swing Boats'(1915)も思い起こさせるということだが、わたしはこの絵は見るができなかった(Meyers, *Ibid.*, p.76参照)。しかし同じロレンスの手紙によると、工場のために大レリーフをつくった人が別にいるということだが、その人物が誰なのかはわかっていない。またロジャー・フライも公共の場の室内装飾を手がけており、このフリーズやLoerke像には、未来派、ガートラー、フライなど様々な人物や現代芸術が投影されていると思われる。
- (48) Letters vol.2, p.660
(49) ただしGeraldは最後に自我が自立できないことに思いあたる(WL p.445)。しかしその理由は現代機械文明の影響による社会的なものというよりはむしろ個人間の愛憎と個のあり方そのものに関わるものに求められているように思われる。
- (50) ガートラーの絵(の猥褻さ)の描写についてはJ.Meyers, *Ibid.*, p.72、Paul Delany, *D.H.Lawrence's Nightmare* (New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1978), p.259を参考にした。
- (51) この馬に乗る少女像のもとになった作品は私はつきとめることができなかったが、その馬や少女の形態の固さはガートラーの《回転木馬》の馬と男女のもの共通している。
- (52) K.Alldritt, *Ibid.*, p.197 参照。また、'significant form'という用語そのものを最初に用いたのは、フライと同様にBloomsburyと関わりのあったクライブ・ベルである。ベルはその著作『芸術』(1914)の中で'significant form'を'a combination of lines, colour and forms that move one aesthetically'とし、'... to appreciate a work of art we need bring with us nothing from life, no knowledge of its ideas and affairs, no familiarity with its emotions. Art transports us from the world of man's activities to a world of aesthetic exaltation.'と述べている。しかしフライは用語そのものは用いなかったが、芸術体験は我々の創造的な生に働きかけるので、それはpractical and moral responsibilitiesから自由であるという同じような考えをベルよりも先に'An Essay in Aesthetics'(1909)などの著作で述べている。

(Frances Spalding, *Roger Fry: Art and Life* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980) p.120, 163-164, D.Farr, *English Art 1870-1940*, p.200, M.Torgovnick, *Ibid.*, p.52などを参照。)

- (53) 'the horse is a picture of your own stock stupid brutality and the girl was a girl you loved and tortured and then ignored. . . As for your world of art and your world of reality, . . . you have to separate the two, because you can't bear to know what you are.' (WL p.431)
- (54) M.Torgovnick, *Ibid.*, p.211.
- (55) ロレンスは 'Introduction to These Paintings' で 'Significant Form' というのは 'magic jargon' 'a form of masturbation, an attempt to make the body react to some cerebral formula' であるとする (*Phoenix*, p.567)。'cerebral formula' という言葉に実人生からの遊離への非難がうかがえる。また M.Torgovnick, *Ibid.*, p.47 を参照。
- (56) Gudrun のつくるセキレイの彫刻は 'primitive passion' に満ちているとされる (WL p.39)。
- (57) WL p.418, 448, 452, 463-464, 466 参照。
- (58) *Letters* vol.2, p.181
- (59) もっとも Birkin は Gerald たちがスキーをして狂喜するのを初めからあまり好意的には見ていない (WL p.421)。
- (60) 雪山に最もひかれるのは Gudrun、それを 'quick of life' を殺すものと初めから恐れているのは Birkin である (WL p.401-403, 408-409)。Birkin の雪山に対する恐れは彼の snow-abstract-annihilation への恐れと呼応している。
- (61) Birkin も Gerald も母性的女性、自我と意志のある女性から独立しきれないで苦悩するという意味で2人の苦悩は同質である。また Gerald は、self-complete、stand by himself in sheer nothingness、indifferent、purposeless、momentaneous といった状態になれないで苦悩するのだが (WL p.445-446)、これらの形容詞は Birkin の希求する impersonality に非常に近いものを表現している。
- (62) Neil Roberts, 'Lawrence's Tragic Lovers' from C.Heywood ed., *D.H.Lawrence: New Studies* (The Macmillan Press, 1987), p.40-42 参照。
- (63) 引用部分の3段落めは、語り手が Loerke の内面を描写したものなのか、語り手が語り手自身の考えを述べているのか判別できない。Birkin、

Gerald、Loerke が同様に苦悩し、ここで Loerke の考えと語り手の考えとが区別できないことは、「登場人物は同素体、炭素の元素の状態になっている」という主旨の有名なロレンス自身の言葉 (*Letters* vol.2, p.183) や、20世紀の小説では各登場人物の境がなくなり、作者1人の personality を描くものであるという Albright の考えや、『恋する女たち』における唯一の個人名は Birkin であるという Levenson の言葉を想起させ、この小説が、どの登場人物も impersonality を獲得しているモダニズムの小説としての性格を持つようとしていることを示唆する。D.Albright, *Personality and Impersonality* (The University of Chicago Press, 1978) p1-21、M.Levenson, *Ibid.*, p164 参照。

- (64) この嘲笑は、たとえここで手紙が嘲笑されても結局は Gerald、Gudrun、Loerke (つまり現代の人々) が官能に支配されて個の崩壊を辿り、Birkin の言う通りのことがおこることを強調するためのもなのか、それとも Birkin/ロレンス自身、この手紙が嘲笑に値するべきものであることを半ば認めていることを示しているのか、私は結論することができない。
- (65) 『恋する女たち』の執筆時期よりもやや前であるが、ロレンスが1915年2月の手紙で「女性に近づくのは自己発見のためで、それを達成した後、女性に近づいてももはや新しい発見はないのにもかかわらず、その行為を続けることは sensationalism であり masturbation である」旨を書いていることは注目に値する。 *Letters* vol.2, p.284-285 参照。
- (66) このように Birkin たちも Gerald たちと同様に、衰退する文明から免れないように示唆されていることも、この2つのカップルに境界線が引きがたい理由の1つである。

補遺 1

Futurists is grounded in the complete renewal of human sensibility brought about by the great discoveries of science. Those people who today make use of the telegraph, the telephone, the photograph, the train, the bicycle, the motorcycle, the automobile, the ocean liner, the dirigible, the aeroplane, the cinema, the great newspaper (synthesis of a day in the world's life) do not realize that these various means of

communication, transportation and information have a decisive influence on their psyches.

An ordinary man can in a day's time travel by train from a little dead town of empty squares, where the sun, the dust, and the wind amuse themselves in silence, to a great capital city bristling with lights, gestures, and street cries. By reading a newspaper the inhabitant of a mountain village can tremble each day with anxiety, following insurrection in China, the London and New York suffragettes, Doctor Carrel, and the heroic dog-sleds of the polar explorers. . . . For the keen observer. . . these facts are important modifiers of our sensibility because they have caused the following significant phenomena:

1. Acceleration of life to today's swift space. Physical, intellectual, and sentimental equilibration on the cord of speed stretched between contrary magnetisms. Multiple and simultaneous awareness in a single individual. (中略)

12. Man multiplied by the machine. New mechanical sense, a fusion of instinct with the efficiency of motors and conquered forces.

13. The passion, art, and idealism of Sport. Idea and love of the 'record'. (後略)

(from Marinetti, 'Destruction of Syntax — Imagination without Strings — Words-in-Freedom' 1913, U. Apollonio ed. *Futurist Manifestos* (New York: The Viking Press, 1973), p.96-97)

補遺 2

Death of the literary I

Molecular life and material

My technical manifesto opposed the obsessive *I* that up to now the poets have described, sung, analysed, and vomited up. To rid ourselves of this obsessive *I*, we must abandon the habit of humanizing nature by attributing human passions and preoccupations to animals, plants, water, stone, and clouds. Instead we should express the infinite smallness that surrounds us, the imperceptible, the invisible, the agitation of atoms, the Brownian movements, all the passionate hypotheses and all the domains explored by the high-powered microscope. To explain: I want to introduce the infinite molecular life into poetry not as a scientific document but as an intuitive element. It should mix, in the work of art, with the infinitely great spectacles and dramas, because this fusion constitutes the integral synthesis of life.

To give some aid to the intuition of my ideal reader I use italics for all words-in-freedom that express the infinitely small and the molecular life. . . .

(from Marinetti, *Ibid.*, U. Apollonio ed. *Ibid.*, p.100,103)

補遺 3

F.T. Marinetti

Geometric and Mechanical Splendour and the Numerical Sensibility 1914

We are hastening the grotesque funeral of passeist Beauty (romantic, symbolist, and decadent) whose essential elements were memory, nostalgia, the fog of legend produced by remoteness in time, the exotic fascination produced by remoteness in space, the picturesque, the imprecise, rusticity, wild solitude, multicoloured disorder, twilight shadows, corrosion, weariness, the soiled traces of the years, the crumbling of ruins, mould, the taste of decay, pessimism, phthisis, suicide, the blandishments of pain, the aesthetics of failure, the adoration of death.

A new beauty is born today from the chaos of the new contradictory sensibilities that we Futurists will substitute for the former beauty, and that I call Geometric and Mechanical Splendour.

Its essential elements are: hygienic forgetfulness, hope, desire, controlled force, speed, light, willpower, order, discipline, method; a feeling for the great city; the aggressive optimism that results from the cult of muscles and sport; the imagination without strings, ubiquity, laconism and the simultaneity that derives from tourism, business, and journalism; the passion for success, the keenest instinct for setting records, the enthusiastic imitation of electricity and the machine; essential concision and synthesis; the happy precision of gears and well-oiled thoughts; the concurrence of energies as they converge into a single victorious trajectory.

My Futurist senses perceived this splendour for the first time on the bride of a dreadnought. The ship's speed, its trajectories of fire determined from the height of the quarterdeck in the cool ventilation of warlike probabilities, the strange vitality of orders sent down from the admiral and suddenly become autonomous, human no longer, in the whims, impatiences, and illnesses of steel and copper. All of this radiated geometric and mechanical splendour. I listened to the lyric initiative of electricity flowing through the sheaths of the

quadruple turrets, descending through sheathed pipes to the magazine, drawing the howitzers [sic] out to the breeches, out to the projecting chases of the guns. Up sights, aim, lift, fire, automatic recoil, the projectile's very personal path, hit, smash, smell of rotten eggs, mephitic gases, rust, ammonia, and so on. This new drama full of Futurist surprise and geometric splendour is a thousand times more interesting to us than human psychology with its very limited combinations.

Sometimes the great human collectivities, tides of faces and howling arms, can make us feel a slight emotion. To them we prefer the great solidarity of preoccupied motors, arrayed and eager. Nothing is more beautiful than a great humming central electric station that holes the hydraulic pressure of a mountain chain and the electric power of a vast horizon, synthesized in marble distribution panels bristling with dials, keyboards, and shining commutators. These panels are our only models for the writing of poetry. For precursors we have gymnasts and highwire artists who, in their evolutions, their rests, and the cadences of their musculature, realize the sparkling perfection of precise gears, and the geometric splendour that we want to achieve in poetry with words-in-freedom.

1. We systematically destroy the literary 'I' in order to scatter it into the universal vibration and reach the point of expressing the infinitely small and the vibrations of molecules. . . . (後略)

(U. Apollonio ed. *Ibid.*, p. 154-155)