

D. H. ロレンスとエトルリア

——色彩的想像力をめぐって——

河野哲二

I

『エトルリアの遺跡』 (*Etruscan Places*, 1932) は、D. H. ロレンス (1885. 9. 11—1930. 3. 2) 最晩年の紀行書であり、中編『逃げた雄鶏』 (*The Escaped Cock*, 1929) を書くきっかけとなり、長編『チャタレー夫人の恋人』 (*Lady Chatterley's Lover*, 1928) を読む上で重要な関連を持つ一冊である。本質的にロレンスの「旅」は機械や権力／金銭のイデオロギーに侵されていない未開の地への旅であり、生命が漲り生き生きとしている土地の探求、つまり、彼自身の「内的な旅」 ('an inner journey towards the depths of his own consciousness, in search of the lost meaning of life', Simonetta De Filippis)¹⁾ への手段としての旅である。紀行書『イタリアの薄明』 (*Twilight in Italy*, 1916), 『海とサルデーニャ』 (*Sea and Sardinia*, 1921), 『メキシコの朝』 (*Morning in Mexico*, 1927) を含めた4冊のうち3冊がイタリアでの体験を論じているのはじつに興味深いことだといえる。1912年から1914年にかけてガルダ湖畔を軸として妻フリーダとともに北イタリアを中心に旅をし、因習、道徳、偽善に包まれた故国イギリスと全く異なった情熱、自由、本物を持つイタリアとの対比を『イタリアの薄明』の中で吐露する。それは「血意識」の讃歌であり、ロレンスを論じる上であまりにも有名に成りすぎた 'My great religion is belief in the blood, the fresh, as being wiser than the intellect... That is why I like to live in Italy (1913. 1. 17).' の宣言ともなる。「現代文明によって完全に破壊されていない」理想郷ラーナーニム²⁾を探したいという

思いがロレンスの旅の根源にあり、イタリアを過度に理想化したきらいはあるものの、彼独自のプリミティヴィズムと直結して、「地霊」(‘spirit of place’)探求の旅が始まり、1919年には南イタリアの地にて原始的理解を深め、人間と自然、つまり深遠なる無意識と神秘なる宇宙との関係に展開していくのを見ることが出来る。そこにはヨーロッパを「死」と見た洞察的なロレンスの悲痛なまでに「生」を求めイグザイルを試みる姿が読み取れる。サルディーニア滞在(1919—22)における体験で、ロレンスは異教的な神々が今もなお生きつづけていて‘Life is so primitive, so pagan, so strangely heathen and half savage’³⁾と直観し、叶えられない太古への回帰を承知の上で、「生の司祭」となって、セイロン、オーストラリア、メキシコへと脱ヨーロッパ的旅を重ねる。メキシコのアステカ族の古代の神であるケツアルコアトル、アメリカでのレッドインディアンのパンの存在に太陽的生命(Dark God)を見いだそうとしつつも、ロレンスの探求の旅は休まらず、再度イタリアに戻りエトルリアという地を訪れてやっとここに旅の終焉を得ることになる。

Etruria was the last meaningful stage of Lawrence’s journey and in Etruria he seemed to have found and expressed the answers, the solutions, the clarification of his own ideals. In the Etruscan world, in the paintings and their life symbols, in the cippus and the arx with their strong and evocative meaning of creative forces, Lawrence recognized the objective representation of his own beliefs⁴⁾.

『エトルリアの遺跡』について論じる学者としては、シモネッタ・デ・フィリップスの論がもっとも説得力があると思われる。彼女はロレンスの「旅」を追い、紀行作家としてのロレンスを考察し、さらに画家的想像力を明確に洞察している(‘In these sketches, as in the rest of his travel writing, Lawrence’s approach is personal, direct, impressionistic: like a painter, Lawrence observes the landscapes, watches the people and their way of life, the

churches, the houses, and then depicts his impressions, making use expertly of colours, shades and chiaroscuro.」⁵⁾。本稿では彼女の論に刺激を受けて、画家的な色彩と「キアロスクーロ（明暗法）」に焦点を置きながら筆者の課題である「ロレンスと絵画」論をさらに展開させるために『エトルリアの遺跡』を再読することでロレンスの‘art speech’⁶⁾を見ていこうとしている。

II

ロレンスは3度目のイタリアの旅として、友人の画家アール・ブルースター (Earl Brewster) とともに、1927年3月下旬から4月上旬までエトルリアを歩き、チェルヴェテリ (Cerveteri), タルクィニア (Tarquinia), ヴルチ (Vulci), ヴォルテッラ (Volterra) などを訪れ、墳墓壁画や遺跡やミュージアムを見て回る。この体験がロレンス晩年の芸術活動に少なからず影響されていることは言うまでもなく、だからこそ『エトルリアの遺跡』に記述された言説を読み解くことの意義は大きい。この旅の直後、*Lady Chatterley's Lover* を執筆し、30点以上の絵画を手掛けることになるフィレンツェ郊外のミレンダ荘からロレンスはドイツにいる妻フリーダの母親に宛てて次のような書簡を書いている。

The Etruscan tombs are very interesting, and so nice and charming. They were a lively, fresh, jolly people, lived their own life, without wanting to dominate the life of others. I am fond of my Etruscans. They had life in themselves, so they didn't have so much need to dominate. I should like to write a couple of sketches of Etruscan places—nothing scientific, but just as it is now, and the impression one has.

(To Baroness Anna von Richthofen, 1927. 4. 14)

この書簡ではロレンスが明らかに古代ローマを意識して「支配」(dominate)

という言葉に強意を置いており、「科学的でない」、「あるがままの」、「印象」から『エトルリアの遺跡』を手掛けようという意図が見て取れる。歴史上ローマに滅ぼされたエトルリア人への共感、つまりロレンスの探求してきた「生」を彼らの生活から直観し得たことを予測させる。有言即実行のロレンスは、‘I began my essay on the Etruscan things—I believe they’ll be rather nice... We can put thrilling illustrations in an Etruscan book!’ (1927. 4. 29) と早々に出版社のマーティン・セッカーに宛てて出版を促す書簡を書いている。その一方でロレンスは全て書き終える前に部分的に雑誌に掲載することも考えていて、以前メキシコに関するエッセイ（‘Market Day’ ‘The Mozo’ ‘The Walk to Huayapa’）を掲載したことのある『トラヴェル』（*Travel*）誌の関係者に宛てて ‘I began doing *Sketches of Etruscan Places*, which I was visiting earlier in the spring—Cerveteri, Tarquinia, Vuici, Volterra—places on the coast north of Rome. They’d be travel sketches, but with stuff about the Etruscan tombs... I don’t know if you like a bit of mild and very easy archaeological interest in your *Travel*.—And there are lovely Etruscan photographs’ (1929. 4. 30) と書いている。金銭的にいつも逼迫していたロレンスにしてみれば無理もないことであるが、結局、アール・ブルースター宛ての書簡で ‘Four of the Etruscan Essays are to appear in *Travel*—beginning in November I think—with pictures’ (1927. 10. 21) とあるように、『エトルリアの遺跡』の第2章 ‘Tarquinia’（‘The Ancient Metropolis of the Etruscans’ という題で）、第3章 ‘The Painted Tombs of Tarquinia I’、第6章 ‘Volterra’（‘The Wind-Swept Stronghold of Volterra’ という題で）が写真を入れて1927年12月から1928年2月の間に『トラヴェル』誌に掲載されている。なお、ロレンスの原稿で ‘Studies of’ ‘Glimpse of’ ‘Glances at’ ‘Sketches of’ が付けられているものの、1冊の本としては、ロレンスの死後1932年9月16日、先のマーティン・セッカー社から20点の写真を掲載し、『エトルリアの遺跡』（*Etruscan Places*）という題で出版された。ロレンスのテキストを忠実に全集化しているケンブリッジ版『D. H. ロレンス全作

品』(The Cambridge Edition of The Works Of D. H. Lawrence)で初めて *Sketches of Etruscan Places* という題にして45点の写真を掲載しているのはもとより画期的であるが、便宜上、本稿では『エトルリアの遺跡』としたい。ロレンスとエトルリアに関してはシモネッタ・デ・フィリッピスが記録しているように、1908年に遡るジェシー・チェンバーズの回想(バルザックの小説の主人公がエトルリアの壺を観察する場面に感銘)⁷⁾、1915年に読んだ『金枝篇』(*The Golden Bough*)の‘The Worship of Trees’⁸⁾、1920年に作った「糸杉」(‘Cypresses’)⁹⁾という詩などが上げられる。とくにトスカーナ地方の「糸杉」については‘This is Tuscany, and nowhere are the cypresses so beautiful and proud, like black-flames from primeval times, before Romans had come, when the Etruscans were still here, slender and fine and still and with naked elegance, black haired, with narrow feet’ (1921. 9. 10)と妻フリーダの母親に宛てて書いている。ロレンスが当時読んだエトルリア関係の書籍についても現在ではほぼ明らかになっており、彼が『エトルリアの遺跡』を書くにあたっての予備知識は相当なものであったことが考えられる。なお、アール・ブルースター夫妻に宛てて「イースターの日にはヴォルテッラで見たおもちゃがヒントとなって」(1927. 10. 21)書いた『逃げた雄鶏』(*The Escaped Cock*, 1929. 改題 *The Man Who Died*, 1931), *Lady Chatterley’s Lover* (1928), そして詩‘The Ship of Death’ (1929)はすべてエトルリアの遺跡から得た想像力を駆使したものであり、さらには筆者のテーマであるロレンスの画家的側面を見るとき、エトルリアのとくにタルクィニアの墳墓壁画との関係は必至である。

III

画家ヴァン・ゴッホが南フランスで溢れんばかりの太陽の光線に狂喜したように、『恋する女たち』(*Women in Love*, 1920)のルパート・バーキンならぬロレンスはみずからイタリアの太陽に強く引かれ、自然の風景や農夫の姿に魅了され、北方民族と南方民族の相違を明確に直覚している。ロレンスの文明

と自然という二項対立は『エトルリアの遺跡』ではエトルリアを滅亡に至らせたローマとの関係で捉えようとしている。そしてローマには自然と対立する西洋文明が大きく重なっている。従って『エトルリアの遺跡』を再読するとき、「過去と現在」「エトルリア人とローマ人」「イタリア人農夫とファッション」など二元的枠組み（対立的構造）として論を進めていることがよく分かる。ロレンス自身、「科学的でない」と言っているように、第1章で19世紀の「偉大な科学的歴史学者」テオドール・モムゼン（Theodor Mommsen, 1817—1903）の威信に満ちた見解を非難して、ロレンスは書簡で、「エトルリア人に関して〈科学的に〉なんてものはない。想像力を持たねばだめだ」（1926.6.8）と書いている。ロレンスがそういう以上『エトルリアの遺跡』の科学的実証性云々をいくら論じ合っても無駄である。ここではロレンスの直覚したエトルリア人の世界観ないし「生命のヴィジョン」を言説の中から検討し、それらが持つ意義を「想像力」によって捉えたい。ロレンスの色彩に関する画家的なタッチと生命感に関する例を、例えば‘Flowery Tuscany’というエッセイから見てみよう。

In the pause towards the end of April, when the flowers seem to hesitate, the leaves make up their minds to come out. For some time, at the very ends of the bare bough of fig trees, spurts of pure green have been burning like little cloven tongues of green fire vivid on the tips of the candelabrum. Now these spurts of green spread out, and begin to take the shape of hands, feeling for the air of summer. And tiny green figs are below them, like glands on the throat of goat.

The cherry tree is something the same, but more sturdy. Now, in the last week of April, the cherry-blossom is still white, but waning and passing away: it is late this year: and the leaves are clustering thick and softly copper in their dark, blood-filled glow. It is queer about fruit-trees in this district. The pear and the peach were out together. But now the pear-tree is lovely thick softness of new and

glossy green, vivid with a tender fulness of apple-green leaves, gleaming among all the other greens of the landscape, the half-high wheat, emerald, and the grey olive, half-invisible, the browning green of the dark cypress, the black of the evergreen oak, the rolling, heavy green puffs of the stone pines, the flimsy green of small peach and almond trees, the sturdy young green of horse-chesnut. So many greens, all in flakes and shelves and tilted tables and round shoulders and plumes and shaggles and uprisen bushes, of greens and greens, sometimes blindingly brilliant, at evening, when the landscape looks as if it were on fire from inside, with greenness and with gold.

The pear is perhaps the greenest thing in the landscape. The wheat may shine lit-up yellow, or glow bluish, but the pear-tree is green in itself. The cherry has white, half absorbed flowers, so has the apple... (p. 234)

ロレンスのもっとも得意とする文章表現であるが、これこそロレンス文学の価値の根源だと言い切ることでもできよう。ゴッホの糸杉や梨の花の絵画作品を連想してしまいが、まず圧倒的な‘green’の多用、‘pure’ ‘fire’ ‘glossy’ ‘browning’ ‘heavy’ ‘flimsy’などの語が「イメージ」を展開させ、さらに、‘burn’ ‘glow’ ‘glossy’ ‘gleam’ ‘blindingly brilliant’ ‘fire’ ‘gold’などの語によって色彩の輝きが「想像力」をかき立てる。‘bare’ ‘tounge’ ‘throat’ ‘thick’ ‘softly’ ‘blood’ ‘tender’ ‘young’などの語が花や木に「肉体的感触」を持たせている。そして個々の微妙な陰影の異なる‘green’を絵の具のように溶き、‘white’ ‘dark’ ‘emerald’ ‘grey’ ‘black’ ‘yellow’などの色合いとの効果的な色彩を連想させ、桃や梨の生き生きとした個としての存在を浮かび上がらせる。この1例を見ただけでもロレンス独自の色彩に対する確かな鑑識力と、色彩を多用することによって色彩と肉体とが融合した生命力を表現しようという歓喜と、同時に画家的作家としての強いストラテジーを知らされることになろう。それゆえに、ロ

レンスの色彩的表現に接するとき、直覚的に、即座に生命力を想像するように仕向けられているのである。

IV

ロレンスがエトルリアの遺跡を歩いて回って、何よりも共感を寄せた感情は「生命の自然なる開花」(‘the natural flowering of life!’, p. 56)であり「エトルリア人のすべての生命力の背後には生命への信仰があった」(‘Behind all the etruscan liveliness was a religion of life.’, p. 56)という直観によるものである。ロレンスは独自の直観によってエトルリア人の生命的宇宙観を次のように見る。

To the Etruscan, all was alive: the whole universe lived: and the business of man was himself to live amid it all. He had to draw life into himself, out of the wandering huge vitalities of the world. The cosmos was alive, like a vast creature. The whole thing breathed and stirred. Evaporation went up like breath from the nostrils of a whale, steaming up. The sky received it in its blue bosom, breathed it in and pondered on it and transmuted it, before breathing it out again. Inside the earth were fires like the heat in the hot red liver of a beast. Out of the fissures of the earth came breaths of other breathing, vapours direct from the living physical underearth, exhaltations carrying inspiration. The whole thing was alive, and had a great soul, or anima: and in spite of one great soul, there were myriad roving, lesser souls; every man, every creature and tree and lake and mountain and stream was animate, had its own peculiar consciousness. And has it today. (p. 56—57)

ロレンスはエトルリア人の「宇宙が生きていて」「宇宙はひとつであり、そ

のアニマもひとつであった」という壮大でアニミズム的な世界観を想像することによって彼独自の生命のヴィジョンを展開させることになるが、それは別の言い方をすれば、騒然とした文明と父権的な人間社会からイグザイルを試み、到達し得た一種アルカディア的境地をも具えている。次の引用に見るようなエトルリアの地に足を踏み入れて感じた「静けさ」はロレンスのそれまでの「内的探求」の旅の終焉の地として最も相応しい「禪的境地」であり、母権的な‘womb/tomb’であったといえるだろう。

There is a queer stillness, and a curious peaceful repose about the etruscan places I have been to, quite different from the weirdness of Celtic places, the slightly repellent feeling of Rome and the old campagna, and rather horrible feeling of the great pyramid places in Mexico,...; or the amiably idolatrous Buddha places in Ceylon. There is a stillness and a softness in these great grassy mounds with their ancient stone girdles, and down the central walk there lingers still a kind of homeliness and happiness. True, it was a still and sunny afternoon April, and larks rose from the soft grass of the tombs. But there was a stillness and soothingness in all the air, in that sunken place, and a feeling that it was good for one's soul to be there. (p. 16)

ロレンスの旅は「ケルト遺跡の気味悪さ」「ローマへの反発的感情」「ぞっとするようなメキシコのピラミッド」「偶像崇拜的なセイロンの仏教遺跡」などを経て、「不思議な静けさ」「質朴さ」「魂の平安」「至福」などを感じさせるエトルリアの地にたどり着いたことになる。

ロレンスが直覚し、想像したエトルリアは、「肉体性」(physicality)と「活力」(vitality)が漲り、ローマのような権力よりも愉楽に専念して生命感に溢れた人々の暮らしであった。なによりもエトルリア人はローマ人のようなモニュメンタルな建造物を残さず、木造で建設したため「エトルリア人の町は花のよ

うに地上から完全に消滅した」。ヒエラルキーの点からみても、ローマのような父権的な権力構造ではなく、ルクモ (Lucumo) という僧／王を中心としたタテ社会で、決して権力を行使するのではなく、宇宙の生命力を理解したり、民衆に生命力を注ぐために支配的な役割を果たしたと想定するのである。ルクモは純粹かつ「血意識」に基づいた直観的な自然に対する感性や宗教的な知恵を持っていなければならなかった ('there is always a touch of vital life, of life-significance', p. 37)。さらにロレンスの抱いたエトルリア人とローマ人の相違をいくつかあげてみよう。ロレンスによれば、ローマは 'the endless triumph of force' であるがエトルリアは 'the endless patience of life' (p. 129) である。ローマは 'the objective power of the Romans' であるがエトルリアは 'the *subjective* control of the great natural power' (p. 129) である。ローマは 'To the peoples of the Idea, afterlife is hell, or purgatory, or nothingness, and paradise is an inadequate fiction' であるがエトルリアは「偉大な自然にみちた宗教を持ち、死後も生の驚異にみちた旅の持続」 ('To the peoples of the great natural religions, the afterlife was a continuing of the wonder-journey of life', p. 130) である。そしてなによりもローマ人はエトルリア人の 'vitality' を恐れ、支配的な都市国家としての「権力」(will-to-power) で襲いかかった ('The Romans took the life out of them... a power which must needs be moral, or carry morality with it, as a cloak for its inner ugliness, would always succeed in destroying the natural flowering of life', p. 56)。第2章「タルクィニア」で、ロレンスはナイティンゲールの例をあげて、「馬鹿なやつがいてナイティンゲールに石を投げて殺したからといって、そいつがナイティンゲールより偉いといえようか。ローマ人がエトルリア人を滅ぼしたからといって、エトルリア人より偉いといえようか。とんでもない！」(p. 36) といっている。ロレンスの文学的価値は、父権的な文明を批判し、母権的な自然やコスモスとのより深い触れ合いによって男女間の恢服された関係を取戻し、真に本質的な生の価値を再発見することの意義を唱え続けたことにあり、『エトルリアの遺跡』はいわば、紀行の形を取りながらも遺言的

警世の書であるといえるだろう。「釈迦やキリストが教説を始める前からナイティンゲールは歌っていた。キリストや釈迦の言葉が忘却の彼方に消え去りし後も、ナイティンゲールは歌い続けるだろう。なぜなら、それは説教でもなく、教訓でもなく、煽動でもない。それはまさに歌なのだ。初めにありしものは〈ことば〉ではなく〈囀り〉だった (p.36)」という意味において。

V

『エトルリアの遺跡』はロレンスがとをにタルクィニアの墳墓壁画を見ることによって捉えた「生のシンボル」と‘touch’とでみちみちている。シモネッタ・デ・フィリッピスが‘touch(es) of colour’¹⁰⁾という表現を使っているのはさすがであるが、ここで「生のシンボル」と‘touch’の点からロレンスの「色彩的想像力」を考察することにしよう。チェルヴェテリの遺跡を歩きながら、ロレンスはガイドの少年から、女性の墓(womb/tomb)にはその上に「石の家」か「箱」が置かれていて、男性の墓には「男根」か「リングム」が置かれていたことを知らされる。

the phallic symbol. Here it is, in stone, unmistakable, and everywhere, around these tombs. Here it is, big and little, standing by the doors, or inserted, quite small, into the rock: the phallic stone! Perhaps some tumuli had a great phallic column on the summit: some perhaps by the door. There are still small phallic stones, only seven or eight inches long, inserted in the rock outside the doors: they always seem to have been outside. (p.19)

The stone house, as the boy calls it, suggests the Noah's Ark without the boat-part: the Noah's Ark box we had as children, full of animals. And that is what it is, the Ark, the arx, the womb. The womb of all the world, that brought forth all the creatures. The

womb, the arx, where life retreats in the last refuge. The womb, the ark of the covenant, in which lies the mystery of eternal life. The manna and the mysteries. There it is, standing displaced outside the doorway of etruscan tombs at Cerveteri. (p. 20)

「旅」の果てに遭遇した「男根」と「子宮」という生命の原初的機能の示すシンボルはとりもなおさずロレンスの抱いていた円還的（リカレント）な生命思想の根幹をなすものであり、エトルリア人の鼓動とリズムに息づいていた「生命の流動」と直結するものであると感じられたに違いない。*Lady Chatterley's Lover* を「男根的小説」であると自ら宣言し、絵画創作について「ぼくは絵のどこかに男根を描き入れている」¹¹⁾と言わしめたのはすべてエトルリアでの開眼によるものであった。このあと訪れるタルクィニアで見る墳墓壁画で、ロレンスは「現世の連続として死後の世界がある」という「楽しい死」の思想に引かれつつ、「生命の躍動」と「愉楽」にみちた人物や動物たちの像に向かいながらシンボルの意味を想像していくことになる。ロレンスの直観は「フレスコで描かれた色彩豊かな壁画」全体に ‘naturalness’ ‘spontaneity’ ‘physicality’ があるということ、そして芸術的な価値とか伝統的なキャンノンというよりも、色褪せ、崩れかかってはいるものの、エトルリア人が壁画に表現した「生命そのもの」のほうがか大切だという理解であり、暗にギリシャ的な完成された知性的な美を批判している。まず「狩りと漁の墓」（‘*Tomba della Caccia e della Pesca*’, 520—500BC）と呼ばれる部屋の墳墓壁画について見てみよう。

But it is very badly damaged... Yet in the dimness, as we get used to the light, we see flights of birds flying through the haze, rising from the sea with the draught of life still in their wings... The little room was frescoed all round with sea and sky of light, birds flying and fishes leaping, and fragmentary little men hunting, fishing, rowing in boats. The lower part of the wall is all a blue-green of sea with

a silhouette surface that ripples all round the room. From the sea rises a tall rock, off which a naked man, shadowy but still distinct, is beautifully and cleanly diving into the sea... Meanwhile a great dolphin leaps behind the boat, a flight of birds soars upwards to pass the rock, in the clean air... The top border of the wall is formed of horizontal stripes or ribbands of colour that go around the room, red and black and dull-gold and blue and primrose, and these are the colours that occur invariably. Men are nearly always painted a darkish red, which is the colour of many Italians when they go naked in the sun, as Etruscans went. Women are coloured paler, because women did not go naked in the sun. (p. 44—45)

この絵はロレンスが地下墳墓で見た最初の壁画である。霞がかった空と海とが描かれ、海中から岩が突き出し、空には鳥が飛び交い、その岩の上で全裸の男が鳥を捕まえようと狙い、海にはイルカが跳ね上がり、男が水中に飛び込み、水の上にはボートがオールを休めて浮かんでいる。色は赤、黒、鬱金色、青、桜色、天井の赤・黒・黄・青の市松模様、裸の男の暗赤色、女の青白い色など多彩色（‘all is colour’, p. 48）で、このような生き生きとした壁画に触れたロレンスは狂喜して見たに違いない。ロレンスは ‘gay and quick with life, spontaneous’ ‘young liveliness’ ‘the quick ripple of life’ ‘the eternity of the naive moment (p. 45)’ という表現を使ってそれらのイメージを伝えようとしている。躍動的なイルカや裸の男たちの動作が「男根」を象徴し、海やボートが「子宮」を象徴していることは察しがつく。ロレンスの表現を借りれば、「海」は「魂」を持った広大な原始の生き物であり、内部には万物を生み出す「子宮」を具えているのである。そして「イルカ」や「飛び込む男」は「男根」のシンボルであり燃え立つ生殖の火花を湿潤の子宮の暗闇に運ぶ（‘He is like the phallus carrying the fiery spark of procreation down into the wet darkness of the womb’... ‘The diver does the same, carrying like a phallus

his small hot spark into the deeps of death', p. 60)。

ロレンスは続けて「死者の饗宴」の場面、「歓喜の舞踏」の場面、「祝宴」の場面をいくつもの墳墓の中に入って見ている。それぞれが色彩に溢れ、生き生きとしていて、まさに古代の暗示に富んでいて、「地下の世界は愉しい」ことを見せつけている。現世の人間が戸外の死者の墓のそばで祝宴を開いている一方で、死んだ者は生きているものと同様に、花束を捧げる女や酒を運ぶ奴隷を伴って、「暗赤色の肌をして腰まで裸の男たち」(‘dark and rubby, and naked to the waist’, p. 48)と女たちが地下世界で宴会を開いている。「生命への深い信頼と肯定」(‘this profound belief in life, acceptance of life’, p. 46)がすべての動きの中に見られる。ロレンスは墳墓壁画から知的な意味での「美」というよりは原始的な「生命の躍動」を感じる。「海」「魚」「イルカ」「アヒル」「鳥」「蛇」「鹿」「豹」「ライオン」「馬」「河馬」「子羊」「山羊」「花輪」「星」「卵」などに装飾された壁画の中で、男も女も対等に描かれ、「鳥占い」「肝臓占い」「フルーツ奏者」「踊る女」「レスラー」「奴隷」など現世そのままを連想させる。そして「エトルリアの墳墓にはシンボルが溢れている」(‘the symbolism goes all through the etruscan tombs. It is very much the symbolism of all the ancient world. But here it is not exact and scientific, as in Egypt. It is simple and rudimentary...’, p. 64)と書いているように、例えば「雌ライオンの墓」(‘*Tomba delle Leonesse*’, 520—510BC)で赤黒い男の右手に持った「卵」について「彼は復活の卵を手を持って高く差し上げているが、その卵の中にこそ、まるで靈魂が墓の中に眠っているように、再び殻を破って萌え出るまでの幼芽が眠っている (p. 53)」というシンボルの意味を解き明かす。それは *Lady Chatterley’s Lover* の中の雉の卵と雛の場面のように「復活と再生」を象徴している。「馬」については、「人間の強烈な獣性」(‘the symbol of the strong animal life of man’, p. 165)のシンボルだと見て、ときには「河馬」「海馬」「ケンタウロス」となって現れると指摘している。「老人の墓」(‘*Tomba del Vecchio*’, 510—500BC)の強者と弱者を対比させた「斑点のある鹿が二頭のラ

イオンに尻を押さえられてもがいている絵 (p. 54)」、あるいは「豹と鹿」「猫と鳩または鶉」などは単なる「行為の善悪」ではなく、偉大なる「二元性」を表現し「宇宙の両極の活動を動物の世界で表現している (p. 63)」と捉える。さらに鹿の斑点は「昼と夜」を表すという。「魚」について、「アニマ、つまり生き生きとした生命、巨大なる海への手引きであり、最初の水との親睦の印」であり、「アヒル」について、「魚のような水中生活をするものではなく、水の上を泳ぐものであり、温血で、赤い血に燃える動物の血を持ったもの」であり、「水に入る喜び、水に潜る喜び、水から出て羽ばたく喜び」のシンボルとなったが、それは「人間の男根の、男根崇拜のシンボル (pp. 60—61)」なのだという。「雄牛の墓」(‘*Tomba dei Tori*’, 540BC) はタルクィニアの最古のものであるが、そこには「神話的な主題」(トロイ戦争におけるアキレスとトロイラス) が描かれている。そして人間の顔をした雄牛との獣姦図を見て、ロレンスは「汚い絵ではない (p. 125)」、*「雄牛を描いた2か所の絵には象徴的な意味があるのだ。『道徳』とか『不道徳』といったわれわれの次元と全く異なっているのだ」* (‘The two little pictures have a symbolic meaning, quite distinct from a *moral* meaning or an immoral’, p. 125) と現代人の猥褻な視覚意識から擁護にまわるのである。そして、「エトルリア人にとって人間とは一頭の雄牛であり、一頭の羊であり、一頭のライオンであり、一頭の鹿であり、一頭の鹿であった。それぞれの様相と能力によって異相を呈するにすぎない (pp. 122—23)」、*「雄牛とは雄大にして驚嘆すべき獣、それは世界を奔流に捲き込み、太陽を沸き立たせ、人間を想像力にぶちかませる、たぎるような情熱の源泉である。雄牛こそは一群の支配者である (p. 124)」* というような壮大な想像力を言明している。執筆開始時に本書は「科学的ではない」とロレンスが念を押していたように、これらのイメージが学術的に判断してどうであるかは別として、彼自身エトルリアの墳墓壁画との生命にみちた交流を体験し、原初的かつ素朴な歓喜をそのままわれわれに伝えようとしていると考えねばなるまい。

いまひとつ ‘touch’ について提議した。ロレンスはエトルリアを歩いて明確

に「男根的意識」(phallic consciousness), 「やさしさ」(tenderness) と「触れ合い」(touch) を擲んでいる。非知的な「血意識」を自覚することによって得られる「活力」(vitality) の自然で、素朴な墓壁画から感じ取ったといってもいいだろう。ロレンスはエトルリアには「いつも活力にみちた生命の触れ合いがある」('there is a touch of vital life, of life-significance', p. 37) と感じ、地下世界の男女の死の饗宴を見てその 'touch' を深く感じている。

Rather gentle and lovely is the way he touches the woman under the chin with a delicate caress. That again is one of the charm of the etruscan paintings: they really has the sense of touch; the people and creature are all really in touch. It is one of the rarest qualities, in life as well as in art... Here in this faded etruscan painting, there is a quiet flow of touch that unites the man and the woman on the couch, the timid boy behind, the dog that lifts his nose, even the very garlands that hang from the wall. (p. 54)

'touch' については理屈の問題ではないので、非常に神秘的な部分も含まれてくるのだが、精神的な「冷たい」感情ではなく、「やさしさと温かな血による」男女のセックスに直結し、*Lady Chatterley's Lover* におけるコニーとメラーズの生き方に密接に関わる問題であることはいうまでもなく、『逃げた雄鶏』において、イシスの巫女が 'the womb which waits submerged and in bud, waits for the touch of that other inward sun that streams its ray from the loins of the male Osiris' とあるように 'touch' を探求し、'For the first time, she was touched on the quick at the sight of man, as if the tip of a fine flame of living had touched her.'¹²⁾ とあるようにイエス・キリストの死後の生活を想定した「死んだ男」との 'touch' を成就し、「死んだ男」が 'Ah, tenderness!' と感嘆するが、この背後にはエトルリアの地で得たロレンスの 'touch' の感情が溢れている。メラーズもまた「死んだ男」と同様に 'Ay! it's

tenderness' と吐露し, 'Sex is really only touch, the closest of all touch. And it's touch we're afraid of. We are half conscious, and half alive. We've got to come alive and aware. Especially the English have got to get into touch with one another, a bit delicate and a bit tender. It's our crying need— (Cambridge, 1993, p. 277)' と 'touch' の重要性を訴える。いわゆるロレンスの言う「男根意識」が喪失している現代, 男女関係を中心とする人間生活にとってまさに「切実なる要求」 ('our crying need') としての 'touch' なのである。そして寝棺ならぬ長椅子に寝そべる墳墓壁画の男女は, 父権制の古代ギリシャや古代ローマとは異にして, いずれの地位が上でもなく, まさに「やさしさ」と「触れ合い」に包まれて対等に死後の世界を楽しんでいる。ロレンスがエトルリアの墳墓壁画に魅かれた要因はそこにあった。いわば *Lady Chatterley's Lover* はエトルリアの世界の再現を目指したロレンスの悲痛な小説でありながら, 少なくともコニーとメラーズの「花を飾る性愛の場面」(第15章)こそは, 墳墓壁画で直観した, 生命感の漲る 'touch' の再現だといえるだろう。

VI

ロレンスは『エトルリアの遺跡』を執筆したイタリア, フィレンツェ郊外のミレンダ荘で *Lady Chatterley's Lover* の執筆を開始し, 同時に裸体画を描き始めている。ロレンスの色彩的想像力は濃厚で, とくにエトルリア墳墓壁画から刺激ないし影響を受けていることは必至である。その中でも人物を描く場合に, 壁画で見た 'dark red' の男と 'pale' あるいは 'fair-skinned' の女の色彩が明確に現れている。ロレンスの想像力からするところである。

She is drawn fair-skinned, as all the woman are, and he is of a dark red colour. That is the convention, in the tombs. But it is more than convention. In the early days, men smeared themselves with scarlet when they took on their sacred natures. The Red Indians still

do it. When they wish to figure in their sacred and portentous selves, they smear their bodies all over with red. That must be why they are called Red Indians. In the past, for all serious or solemn occasions, they rubbed red pigment into their skins. And the same today. And today, when they wish to put strength into their vision, and to see true, they smear round their eyes with vermilion, rubbing it in the skin. You may meet them so, in the streets of the American towns... It is deeper even than magic. Vermilion is the colour of his sacred or portent or god body. Apparently it was so in all the ancient world. Man all scarlet was his bodily godly self. (p. 50)

男たちを強烈な「赤」で表現することは当時のエトルリア人の習慣でもありシンボルでもあった、とロレンスは考えている。今、ロレンスが死の直前に書いたもうひとつの「遺書的」エッセイともいえるべき『アポカリス』(*Apocalypse*, 1931)の中で、「古代の龍は鮮麗な赤、燃えるような金、血のような赤だった」、その後この金は金銭に墮落し、赤は破壊の色、危険信号となってしまった¹³⁾、と書いているのを思い出さないわけにはいかない。ロレンスは、例えば短編『太陽』(‘Sun’, 1926)の中の農夫や、「イタリア農夫(コンタディーニ)」(‘Contadini’, 油彩, 1928)という自作の絵で表現したように、エトルリアの農夫は ‘naked, darkly ruddy-coloured from the sun and wind, with strong, insouciant bodies’ (p. 115) および ‘red-brown, full-limbed smooth-skinned’ (p. 116) であったといい、エトルリアのルクモたちの ‘ruddy’ ‘gold’ ‘scarlet’ (p. 116) の色彩についてもエトルリア人にとっては神聖さのシンボルを示したとして強調している。もちろんこのことは、白人社会(文明)及び精神優位社会の「白」と白人のナーヴァスな状況を示すときに用いる「黄色」(例えばクリフォードを参照)と対比させてロレンスが著作の中で言説としていることを念頭に置けば一層明らかになることである。注目すべきは、「赤」の色彩が ‘symbols of elemental power’ ‘physical and creative powers and

forces' (p.122) であり, 'the living plasm' (p.36—37) だと述べていることである。最後の 'plasm' (原形質) ということばは, ロレンスが *Sons and Lovers* (1913) から折りあるごとに「生命の根源」を示すために *Lady Chatterley's Lover* まで一貫してキーワードとして用いたものであることを強調しておきたい (拙著『D. H. ロレンスの絵画と文学』, 創元社, 2000年, 121—28頁参照)。

1926年秋から1929年初頭までの間にロレンスは30点以上の「裸体画」を描いている。エトルリアの墳墓壁画の人物のように, それらはほとんど 'dark red' で描かれている。ロレンスが1926年春, ペルーシアの国立考古学博物館を見学し, エトルリアをテーマにした本を作ることを真剣に考え始め, 1927年4月に現地を見学した経緯からして, 決して偶然ではなく, 大いに「画家的本能」を刺激され, 感化ないし影響を受けたことは否定できないだろう。「裸体画」はロレンスが若かりし頃「生命」を色彩で表現しようと格闘した「模写絵」とは手法が大きく変化している。いっさいのモデルを使わず, 本能と直観で描くという手法に変わっているからである。単なる「肖像画」ではなく, ナラティブな面が強調され, 彼の文学思想が前景化してきている。まさに *Lady Chatterley's Lover* を中心とする著作の言語表現の絵画化 (painted words) であるといっ
てよい。その中でもエトルリアの墳墓壁画との関係を見ていくのは興味深いことだと考える。まず, ロレンスが 'Behind all the dancing was a vision (p. 56)' という「舞踏」に焦点をあててみよう。ロレンスは「祝宴の墓」('Tomba del Triclinio' or 'del Convito', 480—460BC) のスカーフをつけただけの男と薄いリンネネル・モスリンの水玉模様の衣装に飾り縁のあるマントを着た女の踊りに注目する。

Wildly the bacchic woman throws back her head and curves out her long strong fingers, wild and yet contained within herself, while the broad-bodied young man turns round to her, lifting his dancing hand to hers till the thumbs all but touch. And birds are running, and a

little fox-tailed dog is watching something with the naive intensity of the young. (p. 50)

この場面を見てロレンスはこの踊る男と女が「全身全霊で宗教を感じ神に触れている」(‘every part of the body and of the anima shall know religion, and be in touch with god’, p. 50) と感じるが、1928—29年に描いた「ダンス・スケッチ」(‘Dance-Sketch’, 油彩)と比較してみればよい。拙著『D. H. ロレンスの絵画と文学』で詳細を述べたので参照していただければ幸いであるが、この場面は *Lady Chatterley’s Lover* の中のコニーが全裸で雨の中に駆け出てダンスを始め、メラーズが後を追い、猟犬フロッシーがまわりを駆ける場面となって再現されることになる。「舞踏」はロレンスの初期の作品から重要なテーマとなっており¹⁴⁾、いかに「非知的」となり「原始的生命」を獲得して「神聖」に近づけるかのステップであり、絵画に目を向けても「火の踊り」(‘Fire Dance’, 水彩, 1928)と「あくび」(‘Yawning’, 水彩, 1928)に見ることができる。さらに雨の中で踊るコニーは「青白い姿」(pallid figure), 「象牙色」(ivory-coloured)と形容されていて、エトルリアの女たちの肌の色と一致する。明らかに「パン神」を示している。メラーズは‘dark red’で色彩化されエトルリアの男たちの肌の色と一致する。一方、犬は山羊の形に変えられ明らかに「パン神」を示している。異教的な要素が濃くなっているものの、それはロレンスの想像力の効果を発揮しているともいえよう。

次に「卜占官の墓」(‘*Tomba delle Auguri*’, 530—520BC)の側壁に描かれた裸のレスラーについて見てみよう。

A man with his head in a sack, wearing only a skin girdle, is being bitten in the thigh by a fierce dog which is held, by another man, on a string attached to what is apparently a wooden leash, this wooden handle being fastened to the dog’s collar. The man who holds the string wears a peculiar high conical hat, and he stands, big limbed

and excited, striding behind the man with his head in the sack. This victim is by now getting entangled in the string, the long, long cord which holds the dog; but with his left hand he seems to be getting hold of the cord to drag the dog off from his thigh, while in his right hand he holds a huge club, with which to strike the dog when he can get it into striking range. (p. 126)

ロレンスはこの壁画が「野蛮なスポーツ」を表現していると解釈する。そして、反対側の壁に、犬を押さえていた男が「勝利ないし解放の歓喜の踊りを踊っている絵を見て、「目隠しされた男とそれに襲いかかる何物かとの闘争 (p. 126)」ではないかと考える。つまり、そこに「スポーツ以上のもの」を感じるのである。とくに「男の股に噛みついている犬」の象徴について思いを巡らし、‘We have it very plainly on the top of the Sarcophagus of the painted Amazons, in the Florence museum. This sarcophagus comes from Tarquinia—and the end of the lid has a curved naked man, with legs apart, a dog on each side biting at the great arteries of the thigh, where the elementary life surges in a man.—The motive is common in ancient symbolism. And the esoteric idea of malevolent influences attacking the great arteries of the thigh was turned by the Greeks into the myth of Actaeon and his dogs. (p. 127)’ と想像する。筆者は先にあげた拙著でこの壁画とロレンスの描いた「アマゾンとの戦い」(‘Fight with an Amazon’, 油彩, 1926) との比較を試み、また *Lady Chatterley’s Lover* との関係論じた。絵画の構図がルーベンス (Peter Paul Rubens) の「羊飼い」(アルテ・ピナコテーク蔵) と酷似していること、ルーベンスの同絵の男と女のそばには「犬」がないこと、その「噛みつく犬」が狩猟の女神ディアナの属性であり、噛みつかれる男が鹿に変えられたアクタイオンならぬパン神であること、畢竟、男と女がロレンスと妻のフリーダの肖像ともなり、男女の永遠の争闘を示しているという分析をした。その経緯については拙著を参照されたい。ここ

で注目したいのはいまひとつこの壁画に描かれた「革紐」である。壁画の意図はどうであれ「革紐で繋ぐ」という行為は「拘束」を示す。ロレンスの脳裏に「自由を拘束される」という意識があったとすれば、重要な象徴的道具となる。筆者は思い切って、この「革紐」とロレンスが描いた「楽園への飛行帰還」(‘Flight Back into Paradise’, 油彩, 1927)の中でイヴが切り離しても楽園に戻ろうとする「足枷」を結びつけ、*Lady Chatterley’s Lover*における「メラーズのいる森の中へ逃げ込もうとするコニー」を拘束している状況とを鑑み、ロレンスが長く持ち続けていた「敵なる存在」のシンボルであるとして解釈したいのである。もちろん壁画の、「人間のもっとも大切な生命の流れるところである股の大動脈に噛みついている犬」もシンボルとしては同じだといえる。筆者は、ロレンスが独自の視覚的想像力を発揮させ、これらのシンボルを「楽園への飛行帰還」の中にヴィジョンとして描き込んだということは十分あり得ると確信している。

さらにロレンスは妻のフリーダとの合作で「エトルリア・デザイン」(1927—28)と称してキャンバス上に刺繍を施している。これは「卜占官の墓」の壁画をそのまま模倣した刺繍で、「鳥占い」が雲雀や鳩などの飛び方によって前兆ないし啓示を受け止める姿を描いたものである(‘Birds fly portentously on the walls of the tombs. The artist must often have seen those priests, the augurs, with their crooked, bird-headed staffs in their hand, out on a high place watching the flight of larks or pigeons across the quarters of the sky. They were reading the signs and the portents, looking for an indication, how they should direct the course of some serious affair’, p. 61)。水の波動にそれぞれの「魂」があると考えられたように、エトルリア人にとっては「温かな血」を持つ鳥が「生きた宇宙」を飛ぶとき、森羅万象の複雑な宿命のようなものが感じられたのだと想像する。活力に溢れ、逞しい肉体に裏付けられた生気感に共鳴し、「鳥占い」だけでなく「生贄の肝臓占い」についても「そこで血液が悪戦苦闘し、死を乗り越える偉大な器官であり、深遠なる神秘も重大な意味を持つひとつの対象物であった (p. 61)」というように

想像力を駆使しながら、エトルリア人が宇宙とともに生きていて「血液」で思索していたのだと考え、父権的な現代科学を批判する文明批評の立場を変えない。刺繍については先にあげた拙著を参照されたい。

VII

ロレンスは「絵画集序文」(‘Introduction to These Paintings’, 1929)で見られるように芸術に関する秀れた批評家でもある¹⁵⁾。その証拠として、エトルリアの墳墓壁画を見て、「エトルリアの画家たちは生乾きの漆喰の上に描こうとする像の輪郭を筆で描くか、でなければ爪で引っ搔いて描いた。それからフレスコ画法で色を塗り込んでいった。そのため素早く彩色しなければならなかった。いくつかの絵はテンペラ画のように見えたし、フランシスコ・ジュスティアーニの墓だったと思うが、その墓の絵は生地のまま、クリーム色の岩に直接描かれていた。その絵の、男のスカーフの青い色が素晴らしく生き生きとしていた」(p. 123)というように、直観的に、「地霊」を把握する場合と同じように、即座に特徴をつかめる能力を持っていることである。さらにエトルリアの墳墓壁画の特異性について次のように書いている。

The subtlety of etruscan painting, as of Chinese and Hindu, lies in the wonderfully suggestive *edge* of the figures. It is not outlined. It is not what we call “drawing”. It is flowing contour where the body suddenly leaves off, upon the atmosphere. The etruscan artist seems to have seen living things surging from their own centre to their own surface. And the curving and contour of the silhouette-edge suggests the whole movement of the modelling within. There is actually no modelling. The figures are painted in the flat. (p. 123—24)

ロレンス自身の「裸体画」をみると、1点として「輪郭」とか「線描」というものは見られない。まさに「突如として大気の中に彷徨い出て漂う肉体の外

郭」となっており、「陰影を作った曲線と外郭とが、内側にある実感の全体を暗示」している。短時において敏捷に、歓喜に溢れ、「理論的な目を閉ざし、本能と直観で」¹⁶⁾絵に向かい、自らのヴィジョンに忠実に描いたというロレンスの「裸体画」はまさにエトルリアの墳墓壁画の再現であるといってもいいだろう。事実ロレンスの「裸体画」にはポッティチェリのようなギリシャ的均整を意図した「輪郭」や「線描」はなく、むしろゴッホやセザンヌのような印象主義的な筆さばきが見られる。じつに『エトルリアの遺跡』にはロレンスの‘vivid’な言語 (art-speech) が溢れていて、読者にとっては安らぎと喜びそのものに包まれる。理論的なまわりくどい批評が皆無で、疲弊した父権的文明から解放され、本能的に自然の生命感がたたえられているせいだろう。死者の宴会の場面で「黒い髪の女」は妻を表し、「黄色い髪の女」を見れば何の前触れもなく「遊女だ」と言い切るが、一切の猥褻性を持たない愉楽と明るさを感じさせる、と述べている。われわれに必要なのは ‘intellectual knowledge’ でなく ‘sensual awareness’ だと教えられる。崩れ落ちた壁に、断片的にしか見られない「踊る男の両足」を見て、即座に、現代の男性には見られない躍動する「生命力」があると直観する。ところでロレンスはエトルリアの地を歩くにあたって、チェルヴェテリ、タルクィニア、ヴルチ、ヴォルテッラと、南から北に向けて歩くが、遺跡と墳墓ないし墳墓壁画を見て、時代が進むにつれて、ギリシャやローマの影響が強くなり、エトルリアの持っていた本来の自然さが薄れていると指摘しているのは鋭敏な鑑識力である。「黄泉の国の墓」(‘*Tomba dell’ Orco*’, 400—375BC) を見てロレンスは、「はじめて凄惨な地下の世界、地獄の恐怖の再現が見られる。それは恐ろしいローマ人の、エトルリア人に与えた影響なのだ」「古代の宗教は自己を自然と調和させ、自己を持ち、生命の奔流の中に自己開花させようとする深遠な試みがなされていたが、ギリシャ人やローマ人によって、自然に反抗し、狡猾な精神と機械的な力を生み出そうとする欲望にすりかえられてしまった」(p. 130) と時代の趨勢をかぎ分ける。ロレンスは自然を征服しようとする意志 (will-to-power) が「陰鬱な黄泉の国、地獄と煉獄の考え」(‘the idea of a gloomy Hades, a hell and purgatory’,

p. 130) を生み出したと考える。それに比して、エトルリアの偉大な自然宗教を持っていた人々にとっては、「来世とは素晴らしいこの世の旅の続き」(‘the afterlife was a continuing of the wonder-journey of life’, p. 130) だったと想像するのである。いまひとつもっとも北に位置するヴォルテッラの「石棺」(ash-chests) について違った見解を唱える。初期のヴォルテッラ人は火葬を行っていて、ルクモたちの石棺(sarcophagus) さえ見られず、骨壺は石か漆喰で作られていたと推測する。ギリシャやローマの影響を受けず、残されている石棺は北方のゴシックの影響があると考え。その結果、南部の石棺の上の男女の像は身体的なバランスを持っているものの、ヴォルテッラの石棺の上の人物像はアンバランスに作られている(‘They are not more than two feet long, or thereabouts, so the figure on the lids queer and stunted. The classic Greek or Asiatic could not have borne that. It is a sign of barbarism in itself. Here the northern spirit was too strong for the Hellenic or oriental or ancient Mediterranean instinct. The Lucumo and his lady had to submit to being stunted, in their death effigy. The head is nearly life-size. The body is squashed small’, p. 168)。ロレンスは明確に「ちがひ」を指摘し、タルキニアの墳墓壁画で見られるような生命の躍動漲る「神聖さ」が失われていて、宗教的な力がなくなっているというのである。畢竟、エトルリアが独自の都市を作っていた時代に対するロレンスの共感は深いものの、ギリシャ、ローマなどの南方勢力、北方からのゴシック的勢力によって滅びていったエトルリアを、機械文明に滅ぼされていく自然の所産と重ねてロレンス自身の文明批評としている向きがある。そして、ロレンスは「絵画創作」(‘Making Pictures’, 1929) の中で、「ヴィジュアルな芸術は行き詰まりになっている」と書いたが、この『エトルリアの遺跡』においても、伝統的な「ギリシャ美術」の系譜を批判するように書き入れている。「今日『芸術』と言われるものは一体何なのか、説明しがたいものである」「われわれにとって芸術とは所詮、上手に料理されたもの—1皿のスパゲッティのごとく—を意味するのだ。穂の状態の麦は未だ『芸術』ではない。待とうではないか。それが純粹になるまで、そして

完全なマカロニになるまで (p.164)」と暗に「完成された理想美 (均整美)」としてのギリシャ的美を批判している。ロレンスが「不完全な」ヴォルテッラの骨壺を「煮詰められて」「完全な」パルテノンの壁画よりも好んでいることは明白である。それはロレンスの「生命の躍動」という基準で見なければである。いま筆者は若きロレンスがエズラ・パウンドについて触れた言説を想起している。「彼の神は美だが、ぼくの神は生だ命」¹⁷⁾。

VIII

『エトルリアの遺跡』はロレンスの著作の中でも並外れて壮大な視覚的想像力を発揮した作品である。宗教・政治・文化・芸術など広角的な視点から遺跡および墳墓壁画を論じており、あたかもロレンスの芸術的人生における集大成であるかのように感じるのは筆者だけではあるまい。そういった意味で再評価されてしかるべき書である。もっとも、出版された当初は、ロレンスが「科学的ではない」と言明しているにも関わらず、シモネッタ・デ・フィリッピスの調査によると、*New Statesman and Nation* 誌や *Bookman* 誌が作家としての芸術的価値を認めながらも、学術的・歴史的・考古学的な点から批判をしたし、*Saturday Review* 誌が「自分の感情に振り回されて、英語がずさんになっている」というような陳腐な酷評を掲載している。その一方で、友人としてロレンスを最も信奉していたオルダス・ハクスリー (Aldous Huxley, 1894—1963) は『エトルリアの遺跡』を擁護せんために *Spectator* 誌で「考古学者は遺跡の情報やデータを収集しただけで、その中に秘められた意味を説明できなかったじゃないか」「美しい文学作品に止まらず、歴史的な知識として真に貢献を果たしている」と論じた。そして「学者は……将来……ロレンスの観察を考慮に入れなければならないだろう。これまでの有名な考古学者よりもはるかに確実な批評性をもっている」とか「因習的な学者の考えとは違って……ロレンスはデニス以後の、いまなお生きていて消滅していない民族としてエトルリア人を扱った最初の作家である」という意見も論陣を張ってはいた¹⁸⁾。しかし、近年に至っても、シモネッタ・デ・フィリッピスほど情熱的に再評価を

している研究者はいないような気がする。もっとも、マヤ・ホステットラー (Maya Hostettler) は「紀行書」の文学性を評価している一人で、「学术论文が書けないといって非難するのは、ロレンス自身の意向からして不当である」¹⁹⁾ と言っている。今、不思議に思うのだが、多くの資料を収集して論じるからといって、「歴史」は客観的な事実として再現しうるのだろうか。また想像力で語ったからといって「歴史」は非現実に戻ってしまうのだろうか。そういった議論は「歴史」の側からすると滑稽きわまりないことのように思える。父権制の側に立つか、母権制の側に立つかによって大きく異なってくる。そういった余談は横に置くとして、ロレンスは『エトルリアの町と墓地』(George Dennis, *The Cities and Cemeteries of Etruria*, 2 vols, 1848; rev. 1878), 『エトルリア』(Fritz Weege, *Etruskische Malerei*, Halle, 1920), 『古代エトルリア』(Percle Ducati, *Etruria Antica*, Turin, 1925), 『エトルリアとローマ』(Roland Arthur Lonsdale Fell, *Etruria and Rome*, Cambridge, 1924)などを1926年4月から6月にかけて読んでいたし、当然、本書にでてくる「科学的な」モムゼン (Theodor Mommsen, trans. as *The History of Rome* by W. P. Dickson, rev. edn, 1894)をも読んだ上で、執筆の参考に使っている。そうするとロレンスが全くの直観的な想像力だけで書いたという主張はそのまま鵜呑みにはできなくなる。例えば、本書における自然シンボルの解釈にしても、筆者から言わせれば、ロレンスは専門的な知識を持っていた。ただロレンスは知識を語るのではなく、いかに自然で、生命的で、非知的な立場に立って想像力を駆使させることが大切であることを説くためのストラテジーとして、文明がもたらしたヨーロッパ人の偏重的な「知識」を敵にまわしたと言えるのである。まさに 'gay and quick with life, spontaneous' (p. 45) がロレンスのモットーなのである。

本稿ではロレンスの色彩的想像力をもっぱら論じるつもりであったが、シモネッタ・デ・フィリッピスの論文に押されたきらいがないでもない。ただあまりにも絵画の点から論じすぎると先の拙著と重なるところが大きくなり、それを避けたかった。シモネッタ・デ・フィリッピスの「この時期のロレンスにとっ

て重大なことは、相続く病を経て、自分のこの世での人生が終わりに近づいていることを悟っていたことだろう」²⁰⁾という1文が筆者の思っていることと符合した驚きと感動のまま本稿を執筆した。筆者の論の締めとして本稿で未だ触れていない「死の舟」という詩の一部分をあげる。

「いまは秋、落ちる果実と／長い旅が忘却にむかう」

*

「きみは死の舟を作ったか？／おおきみの死の舟を作れ、きみに必要な」

*

「そして死んでいく 長い苦痛にみちた死だ／古い自己と新しい自己の狭間にある死だ」

*

「おお死の舟を作れ、きみのささやかな柩を」

*

「ささやかな舟だ、オールに食料と／ささやかな料理を盛る皿そしてあらゆる装備を積み込んで／出発する魂のために準備をしよう」²¹⁾

これらのひとつひとつの詩語はエトルリアの遺跡を見ないでは生まれない。当然「死の舟」はエトルリアの地下墳墓で見た「石棺」(sarcophagus/tomb)であり男根崇拜を唱えた詩人の帰っていく‘womb’である。「装備」は墳墓壁画で見た「宴会」の場面に重なってくる。ロレンスのこの世での「長い旅」がエトルリアの地を訪れることによって、「生の持続としての死の旅」を始めようというのである。そして *Escaped Cock* における「死んだ男」の最後の場面へとつながる。ロレンスの「内的な旅」の終焉であり、44才と5カ月でこの世を去った「死んだ男」はいま女たちや鳥や獣たちに囲まれて、エトルリアの色も鮮やかな墳墓壁画の中でさながらパン神のように踊りを愉しんでいる。

The man who died rowed slowly on, with the current, and

laughed to himself: "I have sowed the seed of my life and my resurrection, and put my touch forever upon the choice woman of this day, and I carry her perfume in my flesh like essence of roses. She is dear to me in the middle of my being. But the gold and flowing serpent is coiling up again, to sleep at the root of my tree."

"So let the boat carry me. Tomorrow is another day."²²⁾

註

本稿のテキストは、ケンブリッジ版 (*Sketches of Etruscan Places and Other Italian Essay*, 1992) とペンギン版 (同題, 1999) の両方を使い、ページについては入手しやすいペンギン版を記した。なお、シモネッタ・デ・フィリッピスの論文についてはこの2冊の序文だけでなく、'Is there a Great Secret?—D. H. Lawrence and Etruria' (*D. H. Lawrence, Critical Assessment*, ed. David Ellis and Ornella De Zord, Vol. IV, 1992, 131-144) も利用した。それぞれ重なるところが多いがすべて書き換えられた論文であるというのが理由である。なお、訳としては『エトルリアの遺跡』(土方定一・杉浦勝郎訳, 美術選書, 美術出版社, 1973年) を参考にした。

- 1) Simonetta De Filippis, 'Is there a Great Secret?—D. H. Lawrence and Etruria', p. 132.
- 2) 1915年から24年にかけて、ロレンスが建設を試みた理想郷の名称。「ラーナーニム」は友人のS. S. コテリアンスキー (1882—1955) が歌っていた 'Ranani Sadekim Badonoi' ('Rejoice in the Lord, O ye righteous' 「正しきものよ, 主によりてよろこべ」, ヘブライ語の旧約聖書, 詩篇33の冒頭の句) から取ったもの。ロレンスは第1次世界大戦勃発のショックで、破壊のための破壊という戦争の持つ非人間性や虚偽から逃れるために、少数の理解者とともラーナーニムを求めるが結局幻想に終わったと言っている。とくに1919年、イギリスを離れてからのイグザイルの旅はロレンスの「内的」なラーナーニム探しであったと言えるだろうし、*Lady Chatterley's Lover* も一種のユートピア小説である。
- 3) D. H. Lawrence, *Sea and Sardinia* (Cambridge Edition), 1997, p. 116—117.
- 4) Simonetta De Filippis, ペンギン版序文, p. xxxii.
- 5) Simonetta De Filippis, 'Is there a Great Secret?...', *op. cit.*, p. 132.
- 6) ロレンス自身, *Studies in Classic American Literature* の冒頭で 'Art-speech is the only truth.' (The Phoenix Edition, Heinemann: London, 1964, p. 2) と書いているが、筆者はロレンスの言説と自作の絵画を研究するにあたって、切り離

せないナラティブを感じるがために、先に上げた拙著で、‘word-painter’ ‘visual strategy’ 「視覚言語」「色彩言語」などの言葉を利用している。‘art-speech’ もそのひとつ。つまり、いかなる言説も視覚性を持つが、ロレンスの場合、絵筆を使って具体的に言語を絵画化している。筆者はイギリス伝統のナラティブ・ペインティングの系譜の中で見ていきたいと思っている。

- 7) Jessie Chambers (E. T.), *D. H. Lawrence, A Personal Record*, Jonathan Cape, 1935, p. 106.
- 8) 1915年12月8日付け (Herbert Thring 宛て) で書いている。第9章「樹木崇拜」の冒頭で「眼下に広がる肥沃なエトルリア平原」(『金枝篇』I, 岩波文庫, 239頁)。バルザックの小説とは『あら皮』 (*La Peau de Chagrin*, 1831) のことで、小説の冒頭に主人公が「男根神プリアポスの前で栗色の女が踊る絵のある、陶製のエトルリアの壺」を見る場面があり、ロレンスが面白がってジェシーにふざけてみせたようである。(Simonetta De Filippis, ‘Introduction’ (Cambridge Edition), p. xxiii).
- 9) D. H. Lawrence, *The Complete Poems*, Penguin Books, collected and edited by Vivian De Sola Pinto and Warren Roberts, 1993, pp. 296—98 (‘Etruscan cypresses. / Ah, how I admire your fidelity, / Dark cypresses!...’).
- 10) Simonetta De Filippis, *op. cit.*, p. 134.
- 11) ‘I stick to what I told you, and put a phallus, a lingam you call it, in each one of my pictures somewhere. And I paint no picture that won’t shock people’s castrated social spirituality. I do this out of positive belief, that the phallus is a great sacred image: it represents a deep, deep life which has been denied in us, and still is denied.’ (to Earl Brewster, 1927. 2. 27).
- 12) D. H. Lawrence, *The Escaped Cock*, The Black Sun Press: Paris, 1929, p. 52, p. 61.
- 13) D. H. Lawrence, *Apocalypse and the Writings on Revelation*, Cambridge Edition, 1980, pp. 114—122.
- 14) *The White Peacock, The Rainbow, Women in Love, Morning in Mexico* 中の踊りの場面をとくに参照されたい。『白孔雀』におけるレティとジョージの踊り, 『虹』に於ける「見えない神」を前にしたアナの踊り, 月の下でのスクレベンスキーを前にしてのアーシュラの踊り, 『恋する女たち』におけるグドランの牛を前にしての踊り, その他アメリカ, プエブロ・インディアンの踊りなど, ロレンスには「踊り」はキーになっている。*Lady Chatterley’s Lover* の最後の部分 (コーナーに宛てたメラーズの手紙) で「男が踊ったり, 飛んだり, 跳ねたり, 歌ったり, かっこよく歩いたり, 美しくなったりすることができれば……人々は生き生きとし

て跳ね回り、偉大なパンの神を認めなければ……」と書いていることも想起される。

- 15) とくにゴッホに対する解釈と「セザンヌ論」においては白眉である。ルネッサンス以降、モダニズムに対する解釈は‘Study of Thomas Hardy’ (1915) と併せて参照されたい。
- 16) D. H. Lawrence, *Phoenix II*, ed. Warren Roberts and Harry T. Moore, Heinemann: London, p. 603. ‘when you start to paint, shut your theoretic eyes and go for it with instinct and intuition’.
- 17) James T. Boulton, ed., *Lawrence in Love, Letters to Louie Burrows*, Nottingham University Press, 1968, pp. 46—47.
- 18) D. H. Lawrence, *Sketches of Etruscan Places and Other Italian Places*, Cambridge Edition, 1992. シモネッタ・デ・フィリッピスの「序文」の中の‘Reception’を参照されたい。
- 19) Maya Hostettler, *D. H. Lawrence: Travel Books and Fiction*, Peter Lang, 1985, p. 242. ‘Lawrence never intended to write a scientific treatise, but a travel book that not only describes “Etruscan things”, but also the actual journey. To blame Lawrence to be unable to write a scientific treatise unless he inserts other “material to flesh out the subject” means being unfair to Lawrence’s own intentions’.
- 20) D. H. Lawrence, *Sketches of Etruscan Places and Other Italian Places*, p. xxviii.
- 21) D. H. Lawrence, *The Complete Poems*, Penguin Books, pp. 716—720.
- 22) D. H. Lawrence, *The Escaped Cock*, p. 96.

(2001. 9. 11.)