

ロレンス絵画の全貌を読む

河野哲二

(1) はじめに

2002年夏、テキサス大学 HRHRC (the Harry Ransom Humanities Research Center) で、主任学芸員のピーター・ミアーズ氏と助手のレズリ・ハーシュさんの協力を得て、ロレンスの絵画及び資料を調査した。その結果、筆者が見たいと思っていた当大学所蔵の絵画作品と新発見の絵画作品(2点)を含めて、20点以上をこれまでの「全作品」に加えることが可能になった。そこにはニューメキシコ大学で調査したもの、ニューメキシコ州タオスで発見したこれまでに知られていなかった2点も含まれている。ロレンスの絵画を全て網羅することは不可能であり、今後も増えることは確実の状況である。本論では、筆者が現在把握している162点の芸術作品を基にして、ロレンスの芸術活動の全貌なるものを「読む」という視点から整理することを目的としている。本論の最後に、ロレンスが「書簡」(ケンブリッジ版)に描いた「絵」25点を付録として記している。ロレンスという稀有な作家が「画家の目」を持ち続け「色彩言語」なるものを如何に駆使して行ったかという視点を強調することを目的としている。本論の時代区分は随意的に行ったに過ぎず、ロレンスの経歴と絵画及び小説作品との関係を見やすくしたものである。尚、本論内の絵画作品につけた番号は本論の最後の「参考(ロレンスの絵画作品)」による。

(2) 少年時代—模写の喜び— (1885-1908)

ロレンスの少年時代は文学よりも絵に興味を抱いて制作に励んだようである。目下1902年(17歳)頃からの作品しか分からないが、今後の調査によっては数年は遡ることができるだろう。ロレンスの伝記的小説『息子と恋人』(1913年)の中で、主人公のポールは母親を喜ばせるために絵に励んでいる。「ポールは油絵の勉強をしていた。彼は夜、家で母親と2人だけでいて、絵を描いているのが好きだった。彼はスケッチを1枚すませると、それをいつもミリアムに見せに持って行った。」(吉田健一訳、新潮文庫)という場面が出てくる。これはまさに少年時代のロレンス自身の姿である。その『息子と恋人』の中でミリアムのモデルとなったジェシー・チェインバース(Jessie Chambers, 1887-1944)の姉、メイ(Muriel May Chambers, 1883-1955)は「彼の家の台所での記憶が甦ります。食卓の上に水彩絵の具と署名帳を散らかして、ワイシャツ姿でパート(ロレンス)が猛烈な勢いで絵を描き、まわりには彼を崇める6人の女の子と1人の男の子がいたのです。彼らはお互いに、クリスマスのために署名帳に絵を描いてプレゼントをし合っていたのです。ロレンスのお母さんが暖炉のそばに座っていて、名言や気のきいた言い返しをし、私たちが彼女の息子の才能を讃えると喜びにあふれていました」と回想している。これはロレンスがメイの署名帳に「花に水をやる如雨露と大雨の中で傘をもつ少女」(1)を描いた1902年の記録である。一方、ジェシーは『私記』(D. H. Lawrence, *a personal record*, by E. T., 1935. 邦訳、『若き日のD. H. ロレンス』小西永倫訳、弥生選書、1977年)の中で「ロレンスはいつも飽きることなく、余暇の時間を油彩や水彩で花を描くことに夢中になって過ごしていました。彼はたいてい窓の下にあるソファーに座っていて、作業をするときには低い声で歌っていました。仕事の気が散るということはまったくなく、彼のまわりではずっと話が絶えませんでした」と回想しているが、これはロレンスが彼女のために「果実(無花果)」(17)のスケッチをした1906年のことである。ロレンスはイ

ギリス中部の炭鉱地帯であるノッティンガムのイーストウッド（ヴィクトリア通り）で生まれたが、1887年に「ブリーチ」に、1891年に「ウォーカー通り」に、1902年に「リン・クロフト」に引越しているの、4番目の家でこれらを描いたことになる。1901年にノッティンガム・ハイ・スクールを卒業するがこの年にチェインバズ家を母親と訪ね、彼女たちと知り合い、とくにジェシーとは恋仲になっていき、ロレンスの文学的成長に大きな役割を果たすことになる。1902年にはイーストウッドで見習い教師 (a pupil-teacher) を始めていて、1904年にはダービシャーの教員養成所 (Pupil-Teacher Centre) に出向いている。1902年から06年の頃、ロレンスは「異教徒たち」 (Pagans) というグループのリーダーとなっていたようで、G. H. ネヴィル (George Henry Neville, 1886-1959) という幼友達、ジェシーの兄アラン以外は女の子ばかりで、ロレンスの妹エイダ (Ada Lawrence, 1887-1948)、婚約 (1910年12月3日婚約、1912年2月4日解消) した事のあるルイ・バロウズ (Louie Burrows, 1888-1962)、それにキティ・ホルダーネス (Kitty Holderness) らが加わっていた。当時の少年少女たちはたいてい「署名帳」 (Autograph Album) なるものを持っていて、彼らはお互いの署名帳に、絵や詩を書き込んでいたようである。この頃は女性が教養としてあるいはたしなみとして、絵を描いたり、刺繍をしたりすることが一般的であったようで、ロレンスは多くの女性たちに囲まれ、女性たちの中心的存在であったわけで、環境的な面から鑑みても当然のことであった。したがってロレンスは、女性たちのように、花を描き、絵葉書や雑誌の複製画から模写し、この「署名帳」以外にも、ほとんど誰かの誕生日の贈り物、あるいはクリスマス・プレゼントとして描いている。とくに「ずぶぬれの愉快な猫と向日葵の花」「3匹の犬」(4) は当時の『少年自身』 (*The Boy's Own Paper*) という週刊マガジンから模写したルイス・ウエイン (Louis Wain, 1860-1939) の漫画であることが分かり、ロレンスの模写力を知る手がかりになる (1900年11月24日号, 128頁)。因みに、同誌の1901年2月23日号の表紙には「炭坑事故」が描かれており、筆者はきっとロレンスが1928年に描いた「炭坑事故」(139) はその記憶によるものだろうと推測している。それにこ

の雑誌には「クモ」「蜂」などの昆虫図が数多く描かれていて、ロレンスの詩（「蚊」については4箇所、「蜂」については30箇所）や、「G. H. Burrowsの紋章」(19)、「蚊と蜂の絵」(39)、「乳白色の女と黒くススで汚れた鍛冶屋」(140)などの絵を類推してみることもできよう。その他、この頃、おそらくロレンスは家具や小物類にも装飾的なことを手がけている。言うまでもなく自伝性の強い『息子と恋人』の中で、ポールは絵を描いていて、1等賞を取る場面（第10章）が描かれている。興味深いのはロレンスの友人、リチャード・オールディントン（Richard Aldington, 1892-1962）の指摘である。「彼が絵を描くのを、おそらく織物工場の図案を描いて金をもうけてくれるだろうとの希望から、奨励したのは母親であった。ところが、真の作家になるべく彼を励ましたのはジェシーであった。」（Richard Aldington, *Portrait of a Genius, but...*, London: Heinemann, 1951, p. 45）と、彼は書いているが、そういえば、ジェシーの『私記』にはほとんど絵のことは出てこない。ルイ・バロウズに宛てた手紙（*Lawrence in Love*, ed. by James T. Boulton, University of Nottingham, 1968. 邦訳『ロレンス・愛の手紙』筑摩叢書225, 伊藤礼訳, 1976年）でロレンスは絵について多くを語っている。いずれにしてもロレンスを作家として船出させる役を果たしたのはジェシーに他ならなかった。

ロレンスの模写活動はG. ネヴィルが回想しているように、「人物を好まず、花の静物画、ヨットのいる海の光景、オランダの水車のある風景をもっぱら好んで描いた」（G. H. Neville, *A Memoir of D. H. Lawrence, The Betrayal*, ed. by Carl Baron, Cambridge University Press, 1981, p. 77）ことが分かるが、『白孔雀』（1911年）の中で、シ ril（ロレンス）がジョージの結婚祝いに絵を贈る場面として生き生きと描かれる。

「これがぼくの結婚祝いだ！」

私（シ ril）は4枚の大きな水彩画を彼（ジョージ）の前に立てかけた。それはミルの池や野原の絵だった。灰色の雨と黄昏の風景、それから陽が黄金色に降り注ぐ霧の朝と、盛夏の昼の静かな池の絵だった。

(『白孔雀』, 伊藤礼訳, 第3部・第1章。)

ロレンスの妹エイダが「何かを書く前に必ず絵を描いていた」(*Young Lorenzo, Early Life of D.H. Lawrence*, Florence: Orioli, 1931) と回想しているが、このことからしても、初期の頃からロレンスの絵画と小説との関係は切っても切り離せないと言っていることができるだろう。ロレンスの絵に限りなく文学が濃厚に付きまとう所以である。ロレンスは21歳の誕生日の贈り物として、チェインバース家からスチューディオ版『イギリス水彩画選集』(*English Water-Colour*, ed. by Charles Holm, Studio, 1902) の8巻のうち6巻を贈られる(『私記』116-17頁)。ロレンスはその中から4枚の絵を模写したことが分かっているが、そのことについて「絵を作る喜び」(‘Making Pictures’, 1929) というエッセイの中で次のような回想を書き記している。

ぼくは他人の絵を模写することから描くことを学んだ。たいていは複製画からであり、ときには写真からだ。子どもの頃、ぼくはどんなにそうすることで夢中になったことか！何かの雑誌の価値もない複製画を模写した。ほとんど乾性水彩で一筆一筆、一度に半インチ四方を塗り、1インチ四方を完全に仕上げ、一種のモザイクを繋ぐようにすすめていき、大雑把に塗ることなんてことは微塵だに考えてはいなかった。何時間にもわたる猛烈な集中力、インチごとに進めていく、やり方としては間違いだ。それでも仕上げたとき、首尾よく仕上がったぼく自身の模写には何かあるものが感じられ、ぼくにとっては喜びだった。……

意欲が募るにつれて、リーダーの描いた風景画、フランク・ブラングィンの漫画のような絵、それにピーター・デ・ウィントやガーティンの水彩画を模写した。ぼくの若い頃にスチューディオ社が出版した8巻本に掲載されているイギリス水彩画家の絵には感謝しても感謝し切れないものがある。8巻のうち6巻だけを持っていたが、ぼくには非常に貴重なものだった。

のちにロレンスは自分の模写活動について、アーネスト・コリングズ (Ernest Collings, 1882-1932) という画家に宛てた1912年12月24日付けの手紙で、「まったくの素人だけど、僕自身水彩画をやっている。でも忌まわしい感情面での執筆で魂をすり減らしたあとで、模写でもいいからちょっと絵を描くと、とても心がやすまることが分かったのだ。素敵でピーター・デ・ウィントの絵を模写するのはぼくのできる慰めだし、フランク・ブラングィンの絵を模写するのは喜びだし、リフレッシュできる。」と書いていることも、先述したエイダの回想と併せて参考になるだろう。因みに、アーネスト・コリングズとの関係は、ロレンスの絵画活動において大きな影響をもたらすことになるのだが、コリングズは1912年に、彼のイラスト入りの『歌の女王サッホー』 (*Sappho, The Queen of Song, arranged by J.R. Tutin, illustrations from pictures in water-colours by Ernest H.R. Collings, 1910*) を贈呈していて、ロレンスより年上であるにもかかわらず、『輪郭—素描集』 (*Outlines, A Book of Drawings, London: Co-operative Printing Society Limited, 1914*) の上梓に際して、30歳にも満たないロレンスに捧げて扉に「D. H. ロレンスに (To D. H. Lawrence)」と記している。「ぼくの偉大な宗教は、血と肉を信じることである。」 (1913.1.14) という意義深い手紙も彼に書いたものである。

ロレンスが『イギリス水彩画選集』から模写したと分かるものは、目下、「イタリアの風景」(32)、「収穫」(33)、『羊の番をする羊飼い』(40)、「オレンジ市場」(42)の4点である。それ以外に同時期の『イギリス国画集』 (*The Nation's Pictures*) から「海景色」(25)、「風景」(26)、「樹木」(27)、「夕日の中の牛」(28)の4点、『ロイヤル・スコティッシュ・アカデミー』 (*Royal Scottish Academy, special spring number of The Studio, 1907*) から「薪拾い」(31)、『王立アカデミー水彩画家選集』 (*Institute of Painters in Water-Colours, The Studio, special number, spring 1906*) から「漁夫の妻」(47)を模写したことが判明している。ロレンスによると「自然の対象から」描くと、「視覚的に見つめることになり」、自分自身の「直感的な幻視的ヴィジョン」を失ってしまうと考えたようである。彼はいわゆる専門的な芸術教育を受

けなかったが、そのことがロレンスの場合は功を奏している。知識ではなく、直感的に、生命そのものを絵の中に注ぎこみたいという思いから模写をし、その結果オリジナルとは無縁の彼自身のヴィジョンに基づいて彩色を施したと説明している（「絵を作る喜び」より）。

(3) ロンドン時代，美術館見学，フリーダとの逃避行（1908-1913）

ロレンスが模写活動に専念し、内容的に発展させていくのは1908年10月以降、ロンドンのクロイドンにあるダヴィッドソン通り小学校で教師を始めて、1912年2月に教師を辞め、作家として船出する頃のことだった。すでに1906年のイースターには最初の長編小説『白孔雀』（1911年）を手がけており、1908年には第2稿を終わらせていた。1910年の5月には『侵入者』（1912年）を、秋には『息子と恋人』（1913年）を書きはじめ、12月9日に母が死んだ。ロンドンに出てから、彼はロイヤル・アカデミー（1909年2月9日付けのルイに宛てた手紙）、ダリッチ・アート・ギャラリー（1909年3月28日付けのルイに宛てた手紙）、ナショナル・ギャラリー（1909年6月30日付けのルイに宛てた手紙）、テイト・ギャラリー（同じく1909年6月30日付けのルイに宛てた手紙）などに赴き、絵画に関する知識を深めて行っている。この頃のロレンスの言説として、小学校の同僚のヘレン・コーク（Helen Corke, 1882-1978）に当てた手紙に「印象主義と独断主義についてのあなたの非難を認めます。突然、色彩と陰影にみちたひとつの世界で、ぼくはひとつの色彩を見るのです。その色彩がぼくの網膜上で震えているのです。ぼくはその色彩の中に刷毛を浸し、そして言うのです。『見よ！これが色彩だ。』」と書いている（1909年6月）。また1909年11月20日付けのルイに宛てた手紙で、知遇を得たエズラ・パウンド（Ezra Pound, 1885-1972）について「彼の神は美だが、ぼくの神は生命だ」と自分との違いを明確にしている。ロレンスは明らかに「生の哲学」を貫く決意を固めつつあり、模写した絵の彩色に「生命の輝き」を描出しようとしてエネルギーを注いでいる。その表れとして『息子と恋人』の中で、ポールはミリアムから自分のスケ

ッチしたものに対して「この絵がどうしてこんなに好きなのかしら」と告げられ、次のように語る場面があり、ロレンスの絵に対する思いの一面が見られる。

「それはこの絵の中にまったく影というものがないからだよ。まるでぼくが木の葉や、あたりの微光を放つ原形質だけを描いて形の硬直したものを描かなかったので、この絵は微光を放っているんだ。ただこの微光を放つ輝きだけが本当の生命なんだ。形は死んだ抜け殻なんだ。輝きこそ本当の中身なんだ。」

ミリアムは、小指を口の中に入れて、彼（ポール）の言ったことを熟考しようとした。彼の言ったことが彼女に生命の感じをもたらした。そしてそれまでになんとも思っていなかったものが生き生きとしたものになって感じられた。彼女は、彼の、もがくような、その抽象的な言葉に潜む意味を探そうと努力した。そして、その言葉によって、彼女は自分が愛する対象を明確にすることができた。

ある日、ポールが西のほうから夕焼けの赤い輝きを受けた松の木を描いているそばに坐っていた。彼は一言もしゃべらずに描いていた。

「これだ！」彼は突然言った。「これが描きたかったんだ。ほら見てごらん。松の木の幹というよりも、あの暗闇の中で炎となって燃えている赤い石炭の塊のようじゃないか。あの神の燃える藪だろ、燃え切ってしまうことが決してないという。あれだよ。」

ミリアムはその絵を見て、怖くなった。しかし松の木は彼女には素敵で、くっきりと描かれていた。

(The Cambridge Edition, pp.182-83.)

一方文学との関係で、当時のラファエル前派の流行も無視するわけにはいかない。ロレンスはラファエル前派の絵に少なからず反応している。『白孔雀』は「小説の書き方」はもとより、芸術においても、ラファエル前派の絵画との格闘のためにあったと言ってよい。いわゆる「精神性の高い女性」とラファエ

ル前派の絵画に描かれた女性とを同一視してとらえていたようである。ロレンスがジェシーのことを「ラファエル前派の女だ」（『私記』、127頁）と言っていることから分かるが、それは『白孔雀』のレティの「白孔雀のような」高慢性、『侵入者』（1912年）のヘレナに見る「夢見る女」、後の『恋する女たち』（1920年）のハーマイオニという女性の描写などにも見られるし、同様に自意識の強い女性に対して「アマゾンの女」という表現をしていくことにもなる。このようにロレンスの文学的発展と同時に模写活動も展開していく。すなわち、ロレンスの小説に見るいわゆる「女との戦い」の原型はラファエル前派の絵にあったといえよう。

折りしも1908年に、リヴァプール在住の友人ブランチ・ジェニングズ(Branche Jennings, 1881-1944)から貰ったモーリス・グライフェンハーゲン(Maurice Greiffenhagen, 1862-1931)の「牧歌」(44, 45, 48, 49)の絵葉書を模写する頃から、人物模写への興味が深まっていくことになる(「牧歌」は『イギリス国画集』〈1901年〉にも複製画が収録されており、そこから模写した可能性もあるが、少なくとも最初の模写はブランチの贈った絵葉書からだと思われる)。モーリス・グライフェンハーゲンはラファエル前派のD. G. ロセッティ(Dante Gabriel Rossetti, 1828-82)を私淑していたR. A. (Royal Academy)の画家で、この「牧歌」に描かれた男と女の姿は、ロレンスにはいわゆる当時の、精神性の勝った「当世の恋人」のイメージとして感じられたようである。

『白孔雀』の中にも登場し、どきどきしながらジョージがレティに見せる場面は重要な場面であるが、その前に、後に「春の陰翳」(‘The Shade of Spring’)と改題される「当世の恋人」(‘Modern Lover’)という短編を書いていて、そこで、この絵のイメージとして「物陰で番人が恋人の喉に口を当てているのが見えたが、女はのけぞり、髪がほどけて、そのため暗褐色の荒縄みたいな髪の毛が一本、彼の素肌の上にかかっていた」と描出されている。一種ラファエル前派の好んだ主題であるファム・ファタールの女として捉えられている。G. ネヴィルの回想として興味深い逸話があるので触れておこう。彼は「牧歌」の模写をしているロレンスの目撃証言をしているのだ。絵の中の男の姿が痩せ

こけていたため、ネヴィルはロレンスの目の前で裸になって「よく見ろよ、これが男の姿だ！」と自分の筋肉を示したらしい。彼との関係は『白孔雀』のシリルとジョージの関係にも見られよう。ロレンスの「男の肉体像」に対する意識の出発点と見れば興味深い逸話である。さらに彼の証言によると「牧歌」の模写あたりから「女の裸体」にも目覚め、「女のスケッチ」(50)を描いたということである。それは婚約中のルイ・バロウズをイメージした絵らしく、ロレンスが得意そうにネヴィルに見せると、ネヴィルは「薄い口ひげ」(1910年12月12日付けのルイに宛てた手紙で「なぜきみはうっすらとした口ひげをそり落としたのだ？ ぼくはそれが好きだった。もうそんなことはしないように。」と書いている)のある「ギリシャ彫刻」みたいな味気ない絵に感じられ、彼がロレンスから鉛筆を奪って女の「陰毛」をつけていっそうリアルにしたという逸話である。ロレンスのショックたるや相当なもので、「嘘だ、嘘だ」と連発し、彼に向かって殴りかかったとある(G. H. Neville, *A Memoir of D. H. Lawrence, The Betrayal*, ed. by Carl Baron, Cambridge University Press, 1981, pp. 81-82)。これは新妻の陰毛を見て驚いて、以来、同衾できなくなったというジョン・ラスキン(John Ruskin, 1819-1900)さながらである。ロレンスが女性に陰毛があると思っていたいなかったとは考えられないが、ラスキンの私生活同様、母親の恋人としてのロレンス像があらためて浮かんでくる。さらにロレンスの一面を見る思いがするが、『無意識の幻想』(*Fantasia of the Unconscious*, 1960)の中で「ラスキン夫人がジョン・ラスキンは母親と結婚したほうが良かったと言っているが、彼女の言ったことは真実だ」(Phoenix Edition, p. 118)としゃあしゃあと書いている。いずれにしてもこの「牧歌」の絵は少なくとも1916年7月9日付けの手紙まで、少なくとも4枚を模写させるほどにロレンスを悩ませた絵だった。

(4) 第1次世界大戦(1914-1919)前後

ルイとの婚約解消(1912年2月4日)、クロイドンでの教員を退職、作家

としての出発、そしてノッティンガム大学教授、アーネスト・ウィークリー (Ernest Weekly, 1865-1954) の夫人であった6歳年上の「ルーベンスの女」 (『ロレンス書簡集』, ケンブリッジ版, 第1巻, 415頁) のようなフリーダ (Frieda Weekly, 1879-1956) との出会い (1912年3月3日) とドイツ, イタリアへの逃避行 (1912年5月3日から1913年6月17日まで), ジェシーとの友情の決裂 (1913年夏), 第1次世界大戦の勃発 (1914年8月から1918年11月), ブルームズベリー・グループを中心とする作家や画家との知遇 (1915年) などロレンスの人生は甚だしく転変していくことになった。イギリスの美術評論家で画家でもあったロジャー・フライ (Roger Fry, 1866-1934) の企画によってロンドンで開催された「マネと後期印象派展」 (*Manet and the Post-Impressionists*, 1910), 「セザンヌとゴーギャン展」 (*An Exhibition of Pictures by Paul Cézanne*, 1911), 「イタリア未来派展」 (*Paintings by Italian Futurist Artists*, 1912), 「第2回後期印象派展」 (*the Second Post-Impressionist Exhibition*, 1912), 「後期印象派と未来派展」 (*Post-Impressionists and Futurists*, 1913) などから当時のイギリスの「革命的な」モダニズムの様子が伺えるが、ロレンスがそれらを見ることは不可能だっただろう。なぜかという、1910年の秋には「母親危篤」のため帰省していたし、1912年5月上旬より1914年6月下旬まで (1913年6月から8月上旬まで一時帰国を除いて), フリーダとの逃避行でドイツ, スイス, イタリアを旅していたからである。しかし、ロレンスは明らかに当時の美術の動向を逃避行中のドイツやイタリアの地で敏感に察知しており、そのことを清水康也が『D. H. ロレンス—ユートピアからの旅立ち—』 (英宝社, 1990年) の第1部, 第4章で「モダニストの眼」という題をつけ、さらに1「パウンドとの邂逅」2「未来派の衝撃」3「渦巻派と表現主義」に分けて、ロレンスの時代との関係を詳らかに論じている。また清水と同様の視点から論じたジャック・リンゼイ (Jack Lindsay) の「ロレンスにおけるモダニズムの影響」 ('The Impact of Modernism on Lawrence', 拙著『D. H. ロレンスの絵画と文学』, 創元社, 2000年, に所収) も参考になるだろう。ロレンス自身「チロルのキリスト像」 ('Christs in the Tirol', 1913)

の中で「ミュンヘンの分離派の絵画に悩み始めた。その新しい絵画はどれもうるさくて落ち着かないのだ。喜びを表現しているはずのものが歓喜を求めて金切り声を発してとびはねているのだ。」と書き、1913年5月13日付けのアーネスト・コリングズに宛てた手紙では「ミュンヘンの美術は嫌いだ。しかしイギリスの暗影を投げかけているあのぞっとするほどのかちかちの日曜気分からは解放されている。」と書いている。またイタリア未来派については、イタリアからアーサー・マクレオドに宛てて（1914年6月2日付け）次のように書いている。

ぼくは未来派に興味を抱いている。彼らの詩集一分厚い本だが一と画集を入手した。そしてぼくは立体派と未来派についてのマリネッティとパウロ・ブツィの宣言とエッセイ、それにソフィツィのエッセイを読んでいる。古い形式と感傷性を排除するために感動を適用させるのだから、ぼくはそれが好きなのだ。……銜学と伝統と無気力な倦怠的な病気についての思いは彼らと同意見だ。しかし、ぼくはその救済と逃避の仕方については異なる。彼らは純粋に男性的あるいは知的または科学的な方向に向かってまっしぐらに進んでいく。彼らは直感さえも、知的かつ科学的な目的のために利用しようとしている。彼らの芸術について唯一言えることは、芸術なんかではなく、ある物理的乃至精神的状態の図式を作るために極端なまでに科学的な試みをやっているということだ。

この手紙からも分かるように、ロレンスは単なる美術評論家ではなく、『息子と恋人』の中でポールが言った「生命の原形質」を求めて、モダニズムの潮流に飛び込み、ひたむきに自己の文学と格闘し始めていて、周囲の、芸術と格闘する人間が志向する「知性、精神性」の弊害を重く感じている。それは、結局、印象派、未来派、立体派、それに、エズラ・パウンド (Ezra Pound, 1885-1972) やウィンダム・ルイス (Wyndham Lewis, 1882-1957) の提唱する「渦巻派」 (Vorticism)、あるいは幾何学的な抽象絵画をめざすブルームズベリー

のロジャー・フライやダンカン・グラント (Duncan Grant, 1885-1978) などのモダニズムがことごとく精神性を追求した「肉体からの逃避」であるというロレンスの直感的な洞察から来ている。第1次世界大戦以降、1919年にイギリスを脱出するまで、ロレンスの絵画活動そのものが絵の模写という行為ではなく、そのエネルギーの大部分が「画家の眼」に満ち溢れて、それが小説の中に投入されることになる。長編小説『虹』(1915年)を「少々未来派的だと思っている」と編集者エドワード・ガーネット (Edward Garnett, 1868-1937) に告白(1914年6月5日付け)するのもその表れだと考えられる。筆者には『虹』よりも次作の実験的とも言える『恋する女たち』(1920年)のほうが、スピードや「破壊的要素」を組み込んだ、芸術的冒険という意味で未来派的な要素が強烈であると思える。注目に値するのは、オットライン・モレル夫人 (Lady Ottoline Morrell, 1873-1938) の家を中心とする「ガーシントン館」(バートランド・ラッセル, E.M. フォスター, リトン・ストレイチー, オルダス・ハックスレー, ヴァージニア・ウルフ, シンシア・アスキス夫人, ジョン・ミドルトン・マリ, キャサリン・マンズフィールド, ドロシー・ブレットらと知り合うことになる)でのユダヤ人画家マーク・ガートラー (Mark Gertler, 1892-1939) との知遇(1914年9月)であった。ロレンスは1915年2月8日にそこでバートランド・ラッセル(モレル夫人の恋人と目された)と親しくなり、共同で講演会の計画もするが、2年たらずで激昂の末、決別することになる。マーク・ガートラーはロンドン在住のユダヤ人画家で、後にロレンスを崇拝しニューメキシコにまで同行することになるドロシー・ブレット (Hon. Dorothy Brett, 1883-1977) と同様に「スレード美術学校」(the Slade School of Art) の出身である。二人の関係についてはジェフリー・マイヤーズ (Jeffrey Meyers) の『絵画と文学』(*Painting and the Novel*, Manchester University Press, 1975, 松岡和子訳, 白水社, 1980年) に詳しいが、少なからず、ロレンスは彼から刺激を受け、彼の野心的な作品「メリー・ゴー・ラウンド」(テイト・ギャラリー所蔵, 油彩, 1916年)は『恋する女たち』の中で「巨大な装飾壁」として描かれ、画家として登場するレルケのモデル云々が取沙汰されるだろう。

彼はロレンスの死（1930年3月2日）まで文通を続けることになり、ロレンスからの注文に応じて、旅先のロレンスに絵を描くための絵葉書や画集を調達して送る役割も果たしている。

ロレンスの模写活動についてはこの時期（1915年頃）に「ジオット作『ヨアキムと羊飼』の複製画からの模写」（66）を描いているくらいである。第1次世界大戦中、1915年に、ロレンス夫妻（1914年7月13日ロンドン、ケンシントン登記所にて結婚）はサセックス、グレタム（Greatham）にあるヴィオラ・メイネル（Viola Meynell, 1885-1956）の家を借りて住んでいた。この模写について、ハリー・T・ムアは「色彩の迫力」を感じたと告白し、「原画と比較してまず心を打つのは、色彩がまったく異なっていることである。明らかにロレンスは白黒かセピア色の複製画しかもっておらず、粗雑な模写をした。模写に関して興味深い点がある。ジオットは骨白色の丘を中心においているが、ロレンスは生命と生きたものに対する強烈な衝動から、その丘を緑色に塗っている。」（レヴィ版『D. H. ロレンス絵画集』：*Paintings of D. H. Lawrence*, ed. Mervin Levy, New York: The Viking Press, 1964, p.22）と書いているが、ロレンスの言説にマッチした評価であろう。ヴィオラ・メイネルのためにはイーストウッドのウォーカー通りの家から見たロレンスの原風景としての「虹」（65）とロレンスのトレード・マークとも言える「不死鳥」のデザイン（68）を素描している。「虹」はもちろん小説『虹』のヴィジョンを旧約聖書のイメージと重ねあわせて「再生」を意図して絵画化したものとして考えられる。1916-17年にはコーンウォールで、1918年にはバークシャーのハーミテージで、1919年にはダービシャーのマウンテン・コテージで多くを過ごしている。この間のロレンスの芸術活動についてはロバート・B・ピアズオールの「ロレンスの第2芸術」という論文（Robert B. Pearsall, 'The Second Art of D. H. Lawrence', *D. H. Lawrence: Critical Assessments*, ed. by David Ellis and Ornella De Zordo, Vol. IV, Helm Information, 1992, pp.179-87）が詳しい。彼の調査によると、1915年頃、友人への贈り物として、「花と鳥のデザイン—木箱に装飾」（67）をしている。これは友人のS. S. コテリアンスキー

(Samuel Solomonovich Koteliansky, 1880-1955) から木箱を送ってもらい、それに花や鳥や不死鳥のデザインをしたようである。小説家のキャサリン・カーズウェル (Catherine Carswell, 1879-1946) に1箱以上、また心理学者バーバラ・ロウ (Barbara Low, 1877-1955) と彼女の妹アイヴィ・ロウ・リトヴィノフらに贈っている。また1919年には「木鉢に装飾」(69) してジョアン・ファージョン夫人と彼女の義理の妹で童話作家のエレナ・ファージョン (Eleanor Farjeon, 1887-1945) に贈ったようである。その他、家具や壁に「ブルーとピンク」を使って装飾をして楽しんでいる。バーバラ・ロウに、黒で「恐ろしい夜」を思わせるロータスと葉を描いた「鏡のフレーム」を、オットライン・モレル夫人には「装飾木箱」(1個以上) だけでなく、「海を渡るディオニュソス」を模した丸型の刺繍も贈っている。さらにロレンスは針仕事もしたようで、「カバー全体に、草原、家、納屋、干し草、生き物、男と女をすべて明るい糸で縫った」厚めのクッションを作ったようだし、キャサリン・カーズウェルの生まれた男の子のお祝いに、赤と黒の千鳥掛けで、小さな上下繋ぎの室内用子供服に刺繍を施している。

絵画については、ロレンスがマーク・ガートラーに、1919年3月20日付けで「ウッチェルロの複製画を送って欲しい、フラ・アンジェリコ、ジオット、マンティニャ、ゴッホでもいい。」、そして4月3日付けで「画集と絵葉書をありがとう。しかし複製画が良くないので、ウッチェルロに取り組むのはよすよ。でも2枚は模写したよ。」と書いていることから、この2枚は「フラ・アンジェリコ作『エジプトへの逃避』の複製画からの模写」(71) と「ピエロ・ディ・コジモ作『プロクリスの死』の模写」(72) だろうと推測している。この2枚はロレンスがダービシャーのマウンテン・コテージに滞在しているときに取り組んでいる。マーク・ガートラーが送った「画集」というのは、おそらく『メディチ・プリント』(*The Medici Prints*) なるもので、その後ニューメキシコまで携帯していることがクヌド・メリルド (Knud Merrild, 1894-1954) の回想(後述の『一人の詩人と二人の画家』を参照) から推測されよう。そして「ロレンツエッティ作『テーベの隠修士の生活』の模写」(73) と「マザッチ

オ作『マギの礼拝』の模写」(74)の2枚を、シシリー島のタオルミナ滞在中に描いている。ロレンスがこの時期にいわゆるルネッサンス絵画に興味を示していたことが分かるが、ロレンスのルネッサンス美術論は1914年に執筆した「トマス・ハーディ研究」(‘Study of Thomas Hardy’, 『不死鳥』所収、第7、8章)が白眉である。そこから察すると、ロレンスは無作為にルネッサンス画家の絵を模写したのではないということが想像できる。いわゆる巨匠であるレオナルド・ダ・ヴィンチ、ラファエロ、ミケランジェロ、ボッティチェリらは、精神性が高く、真の肉体性から逃避している画家だったと感じたふしがあるからである。ロレンスの「絵画集序文」(‘Introduction to These Paintings’)を参照されたい。またロレンスは「絵を作る喜び」の中で、カルパッチョの「ヴェネチアの絵」、ピーター・デ・ホーホ、ヴァン・ダイク、ウフィツィ美術館にある「婚礼の絵」(アンドレア・ボスコリー作「カナの結婚」〈油彩、1580-85年〉ではないかと推測する)などを〈選んで〉模写したと書いているのだが、残念ながらそれらについては目下不明である。

(5) 放浪時代 (1920-1926)

故国イギリスに希望を失ったというのがひとつの見方であるが、第1次世界大戦後、ロレンス夫妻は1919年後半にイギリスを発ち、イタリアのフィレンツェ、ローマ、カプリを経て1920年4月頃から約2年間(1921年4月下旬から2ヶ月間はドイツのバーデン・バーデンに滞在)シシリー島のタオルミナにあるフォンタナ・ヴェッキア(Fontana Vecchia)に投宿していて、1921年1月4日から13日までサルデーニャを旅行している。この時の体験は『海とサルデーニャ』(Sea and Sardinia, 1921)の中で記されている。上述したように、ロレンスはタオルミナで「ロレンツエッティ作『テーベの隠修士の生活』の模写」(73)と「マザッチオ作『マギの礼拝』の模写」(74)の2枚を模写している。

その後1922年3月にセイロンに立ち寄り、4月にはオーストラリアに到着、タヒチを経て9月にはニューメキシコを訪れる。この1922年9月11日(ロレン

ス37歳の誕生日) から1925年9月10日までの丸3年間(1923年3月23日から1924年3月21日までのメキシコ, ニューヨーク, ロンドン滞在を除く), ニューメキシコのタオス(Taos)を中心に過ごすことになる。1922年暮れから1923年3月まで「デルモンテ農場」で滞在し, 1924年5月に「カイオア農場」(初めは「ロボ」という名だったがロレンスが改名した)に移り1925年9月まで, ほとんどそこで暮らしている。まさにロレンスの「放浪時代」(The Nomadic Years)と言ってよい。ニューメキシコ, タオス在住のメイベル・ドッジ・ルーハン(Mabel Dodge Luhan, 1879-1962)という, タオス・プエブロのインディアンと結婚した女性が, ロレンスの『海とサルデーニア』を読み, ロレンスに「タオス」について書いて欲しいと願い招待をし, ロレンス夫妻がこれに応じたのだった。メイベル夫人はイギリスの「ガーシントン館」のオットライン・モレル夫人のように一種「サロンのパトロン」的な存在だった。ロッキー山脈の中腹, 海拔1500メートルほどのところにあるタオスという小さな町は原始そのままの姿をとどめた砂漠地帯にできた町で, タオス・プエブロ族とスペイン系の民族とが混交していて, 彼らはタオスが「世界のへそ」だと自負している。町全体が画廊や芸術品の店で覆われていて, いわゆる世界の中心にある芸術村といった観のあるところである。州都サンタ・フェ(Santa Fe)の町から車で2時間ばかり北上したところに位置している。すでにロレンスは1921年に, ドイツのバーデン・バーデンで『アロンの杖』(Aaron's Rod)を書き上げ, オーストラリアの地で『カンガルー』(Kangaroo, 1923年1月, ニューメキシコ, タオスのデルモンテ農場で脱稿)を書いていた。非常に興味深いのは, ロレンスがこの頃から出版に際し, ブックカバーのデザインに熱心に着手し始めているということである。出版文化史的に鑑みて, ブックカバーが盛んになるのは第1次世界大戦後のアメリカであったこととも関連があるだろう。しかし, 大量生産というアメリカの出版事情からして, コストの高いものは避けられ, ロレンスと出版側との相容れない事態も生じる。ロレンスが試みた, いわゆる「手作りの」出版物へのデザインは「カンガルー」(75, 76)「鳥, 獣, 花」(77~81)「詩雑誌『棕櫚』」(82)『アメリカ古典文学研究』(84)「コ

ーン・ダンサーたちのスケッチ」(89)「雑誌『笑い馬』」(90)「パンジーの花床にいる悪い女の子」(92)『叢林の少年』(99)「不死鳥」(125)「偉大なる太陽」(138)「電気を帯びた裸体」(150)「台所のヴィーナス」(151)「自画像」(157)「逃げた雄鶏」(158, 160~162)「死んだ男とイシス」(159)であるが、実際に使用されたのは80, 89, 92, 125, 138, 150, 151, 157, 159, 162である。ロレンスに同行したドロシー・ブレットのデザインが『叢林の少年』(*The Boy in the Bush*, 1924, 99) (ただしロレンスとの合作)と『翼ある蛇』(*The Plumed Serpent*, 1926)のカバーデザインとして使用され、タオスで知り合い、1922年の冬から1923年の春をともに過ごした、デンマークの画家クヌド・メリルドのデザインが『大尉の人形』(*Captain's Doll*, 1923)に、彼と同行していた画家カイ・ゴツチェ (Kai Götzsche, 1886-) のデザインがジョヴァンニ・ヴェルガ (Giovanni Verga, 1840-1922) の翻訳『マストロードン・ジェズアルド』(*Mastro-don Gesualdo*, 1923) に使用されている。ロレンスの著述に記録された内容は見つからないが、ひとつには実際に販売のために、もう一つには当時の流行と彼自身の芸術趣向のために、気に入ったかたちで出版をしたいという思いがあつたことだと思われる。

タオスのメイベル夫人のアドービ・ハウスに滞在し、彼女の家の2階にある2畳ほどの「バスルームの窓(3面の18枚のガラス)にペンキで装飾」(85)を施し、敷地内の「ピンクハウス」に装飾(93~95)を施す行為はロレンスが最も楽しい時間を過ごしたであろうことが想像される。ロレンスはことのほか「共同作業」を好んでいて、妻のフリーダ、ドロシー・ブレットとともに芸術に携わることを好んだ。ドロシーが描いている絵の上に、勝手に筆を取って描き始める。「ミトラへの道」(102)、「ニューメキシコ、カイオア農場」(104)などがそれに当たる。またクヌド・メリルドも『一人の詩人と二人の画家』(Knud Merrild, *A Poet and Two Painters: A Memoir of D. H. Lawrence*, George Routledge & Sons, 1938, pp. 231-22)の中で1922年後半から1923年のロレンスの行動をつぶさに記録して記しているが、ドロシーと同じように絵を描いているときに邪魔をされたと記している。いうまでもなく男と女の、そ

して男と男の共同作業そのものが、ロレンスの文学に現れる「肉体的な親密さ」を意味し、共同作業をすることで相互の「本能と直感」を高める行為を示していると考えられよう。バスルームの窓の装飾はドロシーとの合作である。そしてメイベルが回想している「ピンクハウスの装飾」(93~95)もそれに当たる。タオスへの2度目の訪問時(1924年5月2日から1925年9月10日まで)、メイベル夫人からタオス郊外の「カイオア農場」(Kioa Ranch)がフリーダに贈られ、フリーダは返礼として『息子と恋人』の原稿を彼女に贈る。フリーダはロレンスの死後、イタリア人のアンジェロ・ラバーリ(Angelo Ravagli, 1891-1976)と再婚(1933年から同棲生活。結婚は1950年)し、ロレンスの「記念堂」(The Lawrence Memorial)を建設(1934年)し、死ぬまでそこで暮らした。フリーダの死後、アンジェロが同地にフリーダの墓を建設(1956年)した。ロレンスはこのカイオア農場で小説『セント・モア』(*St. Mawr*, 1925)、「馬で去った女」('The Woman Who Rode Away', 1955)、『翼ある蛇』、旅行記『メキシコの朝』(*Mornings in Mexico*, 1927)、戯曲『ダヴィデ』(*David*, 1926)、エッセイ『ヤマアラシの死についての随想』(*Reflection on the Death of a Porcupine*, 1925)などを執筆し、その一方で、ビブルス(2編の詩がある)という名の犬やティムスィーという名の猫と戯れ、黒い目をした牛のスーザンからミルクを絞り、ポピーという名の馬に乗り、アドービ作りのオーブンでおいしいパンを焼き(151の「台所のヴィーナス」を参照)、ドロシー・ブレットや数人のインディアンを含めた共同生活を行い、そして絵を描いた(それらの写真が残されている)。それは彼の求めていた「ユートピア」(ロレンスは1915年頃から「ラーナーニム」と称し、ユートピアの建設を目指したが、1922年にはその夢は破れていた。)の姿でもあった。クヌド・メリルドの『一人の詩人と二人の画家』には興味深い逸話が記されている。ロレンスがシシリ島のタオルミナで模写したと思われる「ピエロ・ディ・コジモの『プロクリスの死』の模写」(72)をクヌドに見せたようである。彼はその絵がロンドンのナショナル・ギャラリーに所蔵されていることも知っていて、模写したものの体の血の色の部分の赤が強すぎて、全体の構成から調子外れになっていると

指摘したという。するとロレンスは「ぼくは血の流れるさまを描写したくて、わざとそうしたんだ。それを真の赤い色で塗りたいかったんだ。ただ十分な温もりのある、微妙に蒸発していて流れるような赤い血の色を表現できなかった」（『一人の詩人と二人の画家』、212-13頁）と反論したようである。ハリリー・T・ムアが「ジオット作『ヨアキムと羊飼い』の複製画からの模写」（66）について記した内容と併せて考えてみると面白い逸話である。クヌドは引き下がらず、ロレンスとその後も芸術についての議論をしている。クヌドは現代芸術の抽象絵画を目指している新進の画家であった。それはロレンスとは致命的に相容れない。しかし彼は、ロレンスの絵が「画家の目」から見ると絵ではないと言いながら、「ロレンスという作家の描いた絵」として見ると、ロレンスを知る上で貴重だということを述べている。またクヌドは数多くの「ロレンスの肖像」を素描している（それらのほとんどの作品はテキサス大学 HRHRC に所蔵されている）。

ロレンスがイギリスを脱出しめまぐるしい旅（ノマド）を続けた秘密は文学上ではほとんど語り尽くされていると言えるだろう。それはロレンスの言葉で言えば「土地の霊」（*the spirit of place*）であり、文明化されたヨーロッパが喪失した原始的な「生命」を探求し、自己回復させるため、あの「太陽」の方角を目指したヴァン・ゴッホや「野蛮な」世界に残された原始的な神々の方角を目指したポール・ゴーギャンのように、またある種シンボリックなあのスカラベのように、「暗き太陽」を求めて悲痛なほどに生命の源流に向かったロレンスの姿が彷彿として見えてくる。『セント・モア』を読めばその旧世界と新世界の両者の対立が巧妙なストラテジーとして描出されていることが一目瞭然である。原始の暗い神々を太陽や蛇や獣たちの「血の流れ」として捉え、アポロンの西洋の神話遺産としてではないロレンス自身の「ディオニュソスの秘儀」の真只中に飛び込んでいったように思えてならない。ロレンスは明快に『翼ある蛇』の中でそれらを書き込んでいる。「ニューメキシコ」というエッセイで「これまでの中で、ニューメキシコは最大の体験だった」（*Phoenix*, p.142）とその意義を語り、ヨーロッパに戻ってからも再度タオスに戻りたい

という願望の火が減び行く肉体となってもなおも消えなかったことを思えば、タオスはロレンスの旅にとってひとつの到達点であったような気がする。ロレンスの絵に対する打ち込みは真の作家としての唯一の救済手段であった。執筆の格闘から離れて一瞬我を忘れ、楽しい絵画制作に向かう、そしてかなうなら、絵の中に、文学で追求しているあの「ディオニュソスの秘儀」を生き生きと描き上げたい、彼にはなくてはならない生活の一部、そしてそれが見事に成功している、だからこそロレンスは絵を描くことを中止することはできなかった。作家の瞬刻のいのちの発露として。

(6) ミレンダ荘時代—絵を作る喜び— (1926-1928)

ロレンスは1925年9月11日に永遠にタオスを去り、ドイツのバーデン・バーデンを経て、11月23日にイタリアのスポトルノ (Spotorno) に移り、「ベルナルダ荘」 (Villa Bernarda) を借りて1926年2月22日まで住む。その後、カプリ、ローマを経て、フィレンツェに行き、5月7日から1928年6月10日までの約2年間をフィレンツェ郊外のスキャンディッチ (Scandicci) にある「ミレンダ荘」 (Villa Mirenda) を借りて住むことになる。ロレンスはここで小説「島を愛した男」 ('The Man Who Loved Island') 『第1チャタレー夫人』 (*The First Lady Chatterley*, 1926年10月4日～11月) 『ジョン・トマスとレイディ・ジェーン』 (*John Thomas and Lady Jane*, 1926年12月～1927年2月) 『チャタレー夫人の恋人』 (*Lady Chatterley's Lover*, 1927年12月～1928年3月, 6月にフィレンツェのオリオーリ社より1000部出版), 『逃げた雄鶏』 (1927年4月), 第4旅行書『エトルリアの遺跡』 (1927年4月～7月) などを執筆している。妻のフリーダが「彼はノートとペンとクッションを持って、犬のジョンを連れて、ミレンダ荘の裏の森に入っていき、書けたところまでを持って、お昼に帰ってくるのでした。」と回想しているように、ロレンスはミレンダ荘周辺のオリーブの林や森の中でこれらを執筆したと思われる。しかしこの「ミレンダ荘時代」のもっとも大きな収穫はロレンスが突然のように描き始めた数

多くの「裸体画」にあった。文学上の価値付けをするとすれば、『チャタレー夫人の恋人』の絵画化にあると言えるだろう。すでに1926年12月9日付けの手紙で、フリーダは「ロレンスは画家になってしまったわ。3枚の大きな絵と2枚の小さな絵を仕上げたのよ。とってもいい出来よ。」と書いているが、実はフリーダがロレンスにけしかけたのである。フリーダは回想録『私ではなく風が…』(Not I, But the Wind..., The Rydal Press, Santa Fe, New Mexico, 1934, one thousand copies, no. 336, and signed by Frieda. 邦訳, 二宮尊道訳, 弥生選書, 1973年)で、オルダス・ハックスレーの妻マリアが要らなくなった4枚のキャンバスを持ってきたことがきっかけとなり、「少し壁に絵を掛けましょうよ。」と言うと、ロレンスは「馴れた手つきで楽しそうに絵の具を混ぜ描き始めました。……私は何時間でも、夢中になって見ていました。とくに新しい絵を描き始めて、ガラスの上で絵の具を混ぜ、ボロ布や指先や掌やブラシを使うので、私は、今度は足の指で描いてごらんなさいよ、と言ったりしました。」(205-07頁)と書いている。一方、ロレンス自身は「絵を作る喜び」の中で次のように回想している。

赤毛の男を描きかけの、泥炭色の1枚のキャンバスを……表面を潰して、その泥炭色を消し去ろうと、まったくの戯れのつもりで、私は椅子にそのキャンバスを立て掛けて、家にあった塗装用の筆とキャセロール鍋に入れた絵の具を用意して床に座り込み、キャンバスに向かって夢中になっていた。私にとってもっとも興奮に満ちた瞬間だった。……空白のキャンバスを用意し、大きな筆に絵の具をたっぷりつけて突進する。まさに池の中に飛び込むようなものだった。……そこで気違いじみて泳ぎ始める。私に限って、測りがたい流れの中を泳いでいるようでもあり、驚異に満ちたスリルを感じたり、価値のあると思うものに向かって喘いだり、抜き手を切って泳ぎ出していくような感じだった。

こうして、「突然のように」、しかもあっという間に仕上げたのが「聖家族」

(111) で、後期に描いた41点ばかりの「裸体画」の第1作にあたる絵である。ロレンスは「男、女、子ども、青いシャツ、赤いショール、薄暗い部屋—すべて荒削りだが、私に関するかぎりでは、絵画なのだ」（「絵を作る喜び」と書き、そしてオルダス・ハックスレーに宛てて「私はこの絵を『聖家族』と呼んでいます。なぜなら、輪光のある幼い子どもが、若い男がセミヌードの女に猛烈な接吻をしているのを、まさに気遣わしそうに見守っているところだからです。子どもは現代の大衆です」（1926年11月11日付け）と書いている。ロレンスは一瞬にして西洋絵画の伝統的な「聖家族」の構図を破壊し、彼の文学そのものをみごとにこの1枚の絵の中に描きこんだ。マリアとヨゼフは健康的な肉体をさらし、幼児イエスは「大衆の眼」となって猥褻な表情に変えられている。ロレンスの「裸体画」の特徴として、われわれを直視し、風刺をこめて「にやにや笑い」をすることによって、われわれ現代人の精神を逆撫でにし、痛烈な警告を発していることが挙げられる。そして彼の「裸体画」の多くにわれわれの不快感を引き出す効果が見られる。ロレンスが何故突然にこのような「裸体画」を描き始めたのか、あるいは描けたのか、それについては驚異的であるが、われわれは、上記のように、「裸体画」と同時期にロレンスが「チャタレー夫人」（3作）を執筆していて、小説でうまく表せず、真に表現したいと感じたことを、絵で描出していったということを忘れてはならない。ロレンスは「絵を作る喜び」の中で「絵を描くときの意識的な喜びは疑いなく言葉よりも強力である」と自覚しており、「そして突然に、空白のキャンバスをもらったことで、ぼくは自分の絵を作ることができるのだということを見出した。空白のキャンバス上で絵を作るといふこと、そのことがポイントなのだ。そしてやってみようと本物の勇気を持ったときぼくは40歳になっていたというわけだ。」と告白している。ロレンスが「抜き手を切って」泳ぎ始めた絵の制作はこれまでの「模写の喜び」とは大きく変わっていた。彼は白紙のキャンバスに自分の「絵を作る喜び」に向けて邁進した。文字どおり「意識的な」画法を取り、絵の中に非常にナラティブに「意味」を持たせている。筆者が彼の「裸体画」は『チャタレー夫人の恋人』の絵画化だと主張してきているその意味はま

さにここにある。それがロレンスの「裸体画」の持つ価値である。

対象物を用いて描かないこと、モデルを置かないこと、テクニックを使わないことをぼくは学んできている。たまには水彩でモデルからじかに描いたこともある。しかしそれはたいてい絵を台なしにしてしまう。絵がもうでき上がるというときにモデルを使うことができるだけである。モデルを見ることができるのは、ヴィジョンで掴めない細部をものにしたいときとか、自分の感じるものに満足がいかずどうしてなのか分からないところを部分修正したいときである。その場合、あるいはモデルがヒントを与えてくれるかもしれない。しかしはじめからモデルを置くと絵を台なしにするだけである。絵はあらゆるものが芸術家の内奥にある、人物の形態についての自覚から現れなければならない。われわれはそれを記憶と呼ぶこともできようが、それは記憶以上のものなのだ。それは意識の中でまさに生きているイメージであり、ヴィジョン同様生きているが、決して知ることのできないものである。

こうしてロレンスはG.ネヴィルに教えられた1911年の幻の「女のスケッチ」(50)以来、「チャタレー夫人」執筆と同時進行でこの「ミレンダ荘」にて「男根」も「陰毛」もある「裸体画」を猛烈に描き始める。1926年5月7日から1928年6月10日までの間に、記録上25点(111-135)描いているが、そのうち3, 4点を除いてすべてが「裸体画」である。「チャタレー夫人」執筆においては「4文字語」(four-letter words)を駆使し、性描写の場面を描くことで、現代人の精神に「爆弾」を仕掛け「勧告の洪水」(1928年3月17日付け、ロルフ・ガーディナー宛て)となることをストラテジーとした。そして、「裸体画」については、「ぼくは、男根を絵のどこかに描きこんでいる。それにぼくは、人間の去勢されてしまった社会的精神に衝撃を与えないような絵は描かない。ぼくは、男根が偉大かつ神聖な象徴であるという明確な信念から描くのだ。男根は、ぼくたちの中で否定されつづけ、今でもなお否定されている深い生命を

表現しているのだ。」(1927年2月27日付け、アール・ブルースター宛て)と書いている。畢竟するに、ロレンスの「裸体画」を見る際に、ロレンスの執筆した「チャタレー夫人」(3作)を中心にこの時期の著述を無視できないということ、その逆もしかりということに尽きるだろう。「ボッカッチョ物語」(112)、「アマゾンとの戦い」(113)、「楽園への飛行帰還」(117)、「復活」(118)、「林檎を投げ返す」(121)、「タンポポ」(129)、「サビネ族の女たちの略奪」(130)、「モーゼの発見」(131)、「半獣神とニンフ」(132)、「クローズ・アップ(接吻)」(136)などがそれに該当するが、さらにこの時期の「裸体画」を鑑賞する上で、参考になると思われることを3点挙げておこう。

一つ目は、1927年3月下旬から4月上旬にかけて、友人のアメリカ人画家であるアール・ブルースター(Earl Brewster, 1878-1957)とローマ北西部のエトルリア遺跡やその地下墳墓壁画を見て回ったが、そのとき見た地下墳墓壁画から大きな影響を受けているという事実である。そのときの体験は『エトルリアの遺跡』(1932年)に詳しく記されている。とくに壁画に対して、ロレンスは「活気に溢れ、力強い生氣感こそ、エトルリア人の特色であり、それは芸術を超越している。芸術派ここでは問題にならない。そこにあるのは生命そのものだけだ。」(The Cambridge Edition, p.48)と感じている。そして、描かれた人物の「暗赤色」に神聖さと威厳を覚え、その色彩に啓発され、ロレンスの描いた「裸体画」の男の肌の色はことごとく「躍動する生命」を描出する「暗赤色」に描かれている。

二つ目は、「サビネ族の女たちの略奪」(130)について、ロレンスが「尻の研究」(1928年4月2日付け、ハックスリー夫妻宛て)だと書いている点である。ロレンスの肉体に対する描き方の特徴はまさに「尻」の描出にある。「笑い馬」(90)、「赤い柳の木」(116)、「楽園への飛行帰還」(117)、「林檎を投げ返す」(121)、「火の踊り」(124)、「あくび」(126)、「トカゲ」(127)、「タンポポ」(129)、「ヴェランダの家族」(133)、「炭坑事故」(139)、「電気を帯びた肉体」(150)、「台所のヴィーナス」(151)、「夏の夜明け」(153)、「春」(155)、「白鳥の歌」(156)、「死んだ男とイシス」(159)などに描かれた人物

の「尻」の部分こそがロレンスの描いた「肉体の躍動する生命の中枢」を示している。ロレンスの小説を振り返ってみると、『恋する女たち』ではアーシュラがパーキンの尻を見て、「男の生の躍動の不可思議な神秘」「男の生き生きとした実存」（第23章）と感じ、『チャタレー夫人の恋人』（1928年）ではコニーが性愛の場面でメラーズの動きに「こっけいな尻の運動」（第12章）と感じる。ロレンスは『精神分析と無意識』（*Psychoanalysis and the Unconscious*, 1921）というエッセイの中で、肉体のダイナミックな生の源を「太陽叢」（solar-plexus）にあると主張するが、まさに太陽叢を支えている「尻」にこそ躍動の中心があった。アナイス・ニン（Anais Nin, 1903-77）はロレンスの「尻」について『しろうとの研究』（*D. H. Lawrence, An Unprofessional Study*, Paris: Edward W. Titus, 1932, 上村哲彦訳, 京都女子大学英文学会, 1968年, 44-45頁）においてみごとにとらえた作家である。

彼は画家である。彼は色を識別し、その構成や変更を知る能力を持っている。……抽象化という知的な仕上げは、作家の通弊である。しかし、ロレンスは解剖を取り扱う画家のように仕事をした。骨格から肉体を描き、その上に衣服を描くのである。……それは画家や彫刻家には当たり前の感情であり、またぎこちないけれども、実際は全く真実なのである。ロレンスは書くことで、幾つかの非常に困難なことを試みたのだ。彼にとってその〈言葉〉は、無限の可能性を持つ道具であった。彼はその道具に、〈彫刻のふくらみ〉、重たい素材が持つ豊かさの感情を与えようとした。すなわち、男や女の腰、尻や尻の丸みを与えようとした。彼は、それに色のニュアンスを与えようとした。これが、色のためにはこれまで用いられたことのなかった言葉で、色の陰影を与えようとする、ロレンスの努力であった。彼は、それに、動き、踊りのリズムを与えようとした。それが、彼のきままで、形のない、浮遊してゆく、言葉を粉々にした記述の原因であった。

三つ目は「裸体画」に描かれた人物たちの「にやにや笑い」である。ロレンスの文学を知る上で重要な手がかりになる鍵であるし、ロレンスを何も知らずに鑑賞すると風刺性の濃い、猥褻感のある不埒な印象に襲われるストラテジックな効果を放っている。「笑い馬」(90)、「聖家族」(111)、「ボッカッチョ物語」(112)、「アマゾンとの戦い」(113)、「マンゴの木」(122)、「半獣神とニンフ」(132)、「ヴェランダの家族」(133)、「クローズ・アップ(接吻)」(136)などの絵にはすべてこの「にやにや笑い」が描かれている。筆者はこれまでになされたロレンスの絵画技術が稚拙だという批評家たちの指摘に真っ向から反論するものである。稚拙どころか、ロレンスの、自己の文学を絵画に描出する技術は高度なもので、W.ホガース(William Hogarth, 1697-1764)の描いたジャンル・ペインティングの人物の表情にも匹敵するナラティブな効果を引き出す力量を備えている。その表れのひとつがこの「にやにや笑い」である。筆者は「ロレンスの裸体画における風刺的攻撃性」(拙著『D.H.ロレンスの絵画と文学』創元社、2000年、262-77頁。)の中で、次のように論じた。

絵に現れた「にやにや笑い」はロレンス自身の「笑い」でもあり、「刺す(風刺する)」ことによって見る側を覚醒させる「矯正」あるいは「懲罰罰」という教育的効果をもたらしている(山崎正一・市川浩編『現代哲学事典』講談社現代新書、1970年、「笑い」の項参照)。笑う側からすると、笑われる側に対する優越感が伴い、それが「生命」という大前提によって決定的な攻撃性をもつという点で生彩を放っている。とくに「半獣神とニンフ」の場合を見ると、人物の嘲笑的な顔が真正面に見る側に向けられていて、逃げることができなくなる仕掛けになっている。それだけに、ロレンスが小説で表現し得ない部分を絵画に打ち込んだ意欲が理解され、ロレンスの絵は限りなく「文学」に接近してくる。あらためて、ピーター・コンラッドの言った「絵画には、教訓や意味を示すさまざまなヒントや、ちょっとした細部や、ほのめかしや、警告がぎっしり詰め込まれている」

（『ヴィクトリア朝の宝部屋』加藤光也訳，国書刊行会，1997年）ということの意味や「風刺性によって文学的になる」ということの意味を思い出しながら，ロレンスの「裸体画」の風刺的攻撃性を「小説」と絡めて，さらに考察する必要性があることを強調したい。

なによりもこの「にやにや笑い」は「悲しみ」と表裏一体にあり，ロレンスが著作の中で執拗に書き続けた「現代の悲劇」である精神性の偏重から脱出し，肉体の生命と精神のバランスによって生きるべきだという，ロレンスの発するエピグラムそのものの表れなのである。ロレンスの真摯に余りある「きみは生きているのか」というわれわれに向けた悲痛な叫びがこの「にやにや笑い」の描出になったと考えられる。したがって，「男に跳びかかる豹」(120)，「トカゲ」(127)，「サビネ族の女たちの略奪」(130)，「白鳥の歌」(156)などの人物の表情に見られる「悲しみ」や「悲痛」はこの「にやにや笑い」と表裏一体をなしていて，まさに「爆弾」「勧告の洪水」となってわれわれに真っ向から攻撃を仕掛けてくる。

ロレンスは1928年6月11日に「ミレンダ荘」を発ち，6月から9月中旬までスイス，ベルンのグステイグ・バイ・グスタード (Gsteig bei Gstaad) にあるケッセルマット (Kesselmatte) という所で滞在し，そこで，「クローズ・アップ (接吻)」(136)，「炭坑事故」(139)，「乳白色の女と黒くススで汚れた鍛冶屋」(140)，「農夫」(141)，「北海」(142)，それにフリーダとの合作である「エトルリア壁画・デザイン」(144) など11点を制作する。その後，1928年11月18日にフランスのバンドール (Bandol) に行き，1929年3月11日まで滞在する。そこでロレンスは「レダ」(147)，「男たち再生」(148)，「ダンス・スケッチ」(149)，「電気を帯びた裸体」(150)，「台所のヴィーナス」(151)，「春」(152, 155)，「夏の夜明け」(153, 154)，「白鳥の歌」(156)などを制作している。その後パリを経て，スペイン，イタリア，フランスのバンドールなどで滞在し，1930年3月2日，南フランスのヴェンス (Vence) にて没する。44年

5ヶ月の戦いであった。とくに139, 140, 153, 154にはロレンス若かりし頃の思い出が描きこまれているし、144, 149にはエトルリア体験が色濃い。その他についても、とくにこの期間、ロレンスの哲学の集大成の観が強い作品群だと思われる。

(7) 絵画展, 画集出版の行方 (1928-1930)

ロレンスは1929年6月14日にロンドン、マドックス・ストリートのウォーレン画廊で25点の「裸体画」を展示する個展を開催した。出展作品は「聖家族」「復活」「楽園への飛行帰還」「ボッカッチョ物語」「アマゾンとの戦い」「半獣神とニンフ」「ダンス・スケッチ」「ヴェランダの家族」「農夫」「炭坑事故」「サビネ族の女たちの略奪」「北海」「春」「モーゼの発見」「赤い柳の木」「クローズ・アップ(接吻)」〈以上油彩画16点〉「トカゲ」「白鳥の歌」「レダ」「男たちの再生」「あくび」「火の踊り」「林檎を投げ返す」「マンゴの木」「干し草の山の下で」〈以上水彩画9点〉の計25点の出品であった。個展計画と同時並行でP. R. ステューブンセン (Percy Reginald Stephensen, 1901-65) の手になるマンドレイク社版の『ロレンス画集』を500部(別に10部を特装本)出版している。もともと9月までの個展開催予定であったが、7月5日になって官憲が立ち入り、「猥褻出版物制定法」(*Obscenities Act*)のもとで、13点を押収撤去した。絵の扱いを巡って8月8日に、ロンドン、マールバラ・ストリートにある警察裁判所で公聴会による審問が行われ、その結果、「二度とイギリスで展示しない」という条件で、絵は戻された。撤去押収された13点は「ボッカッチョ物語」「アマゾンとの戦い」「ダンス・スケッチ」「ヴェランダの家族」「農夫」「炭坑事故」「北海」「春」〈以上油彩画8点〉「白鳥の歌」「レダ」「あくび」「火の踊り」「マンゴの木」〈以上水彩画5点〉である。とくに「ボッカッチョ物語」のペニスが描かれた部分は官憲の警棒でひどく傷つけられるという事態になった。ロレンスは絵を取り戻すべくフィレンツェのホテルから悲痛な言葉で画廊主のドロシー・ウォーレン (Dorothy Warren,

1896-1954) に手紙を書く (1929年 7月14日付け)。

今朝あなたの長い手紙を受け取りました。ああ、困ったことになった！高等法院に行くのは間違いだと思います。何をするために？絵が猥褻でないことを証明しに？絵は猥褻なんかじゃない。それをどうやって証明するですって？それにもしそこに行ったりすれば、絵を取り戻すのに何年というロスになるでしょう。いや、だめです。あなたに妥協案を受けてもらいたい。いかなる場合であれ、絵が焼かれるなんて望みません。もちろん、法律は変えられなくてはなりません。見え透いて明らかなことです。猥褻でないことを証明するのにどうしてぼくの絵が焼かれるのですか？ぼくの絵には神聖なものがあるのです。イギリスの全自由を相手にしたって、燃やささせません。ぼくはイギリス人です。ぼくはイギリスの自由のために一肌脱ごう。ぼくは真の人間です。ぼくの第1の信条はぼくが人間であるということと、ぼくが誠実に主張していることが、国家や他のいかなる制限にも侵されることがないということです。イギリスの法律を変えるためにも、ぼくの絵が燃やされるべきだということを認めることは、ぼくのいちばん信じていない環境の下に生命の犠牲を認めることになってしまいます。だめです。どんなことがあっても絵を燃やされたくありません。時の続く限り、これ以上の磔刑や殉教や火刑は繰り返してはなりません。ぼくが制止できるのであれば。あらゆる磔刑がカルマのもっとも恐るべき連鎖を生み、あらゆる殉教がラオコーンの蛇となって人類一族に絡み付いているのです。そのようなものはもうごめんです。二度とイギリスで展示してはならないと約束をしなければならなくなったとしても気にしません。イギリスが心を入れ替えたいと望めば、あとでいつだって可能です。焼かれた絵は呼び戻すことはできないのです。焼かれたって、心臓を破裂させるようなことはありません。しかし間違いなくぼくはイギリス人に何の希望も関心ももたなくなるでしょう。

この時点で1ヶ月後のことは誰にも分からないことだが、ロレンスにしてみれば絵が焼かれるかもしれないという危惧はつぶさに感じていたことだろうし、友人からの情報によっても分かるように、その危険性は大いにあった。ロレンスは妻のフリーダにロンドンへ出向かせ、自らはフィレンツェ、スペインのマヨルカ (Mallorca)、ドイツのバーデン・バーデン (Baden-Baden) などの異国の地から悲痛な思いで事件の行方を案じている。一連のショックを隠しきれないロレンスはこの撤去押収という暴挙に対して詩の中でも、怒りを露わにしている。「13枚の絵」(おお、ぼくの13枚の絵が牢獄の中にいる!……)、「火刑」(助けてくれ! 助けてくれ! 奴らがぼくの絵を焼こうとしている……)、「下品だ、淫らだ、ぞっとする—〈ぼくの絵に対する警察の言い分〉」(最近ぼくはもっとも異様な夢を見た: / ロンドンの白百合のような警官たちが卒倒するのだ……)、「学校で習った歌」(彼を捕らえろ、彼は下品だ、さらに悪いことに猥褻だ……)〈以上『続・三色すみれ』より〉、「イギリスの少年」(あのイギリスの血を持って / 少年は何枚かの美しい絵を描いた……)、「1万3000人の人々」(1万3000人の人々がぼくの絵を見にやって来た……)、「純潔のイギリス」(童貞で純情な警官がやってきて / 恥ずかしげに顔を隠した……)。「ぼくにスポンジを」〈以上『いらくさ』より〉という詩は全文を引用しておきたい。これは絵が戻された直後に書かれた詩である。

ぼくにスポンジときれいな透き通った水をくれ / そして少しのあいだぼくをひとりにしてくれ / 監禁の屈辱から救出されたばかりの13枚のかわいそうな絵のそばで。 / 今はぼくをそっとしておいてくれ、ぼくの魂は煮えくり返っているのだから / 絵の中の人物たちの優しい魂を / カタツムリの這い回ったあとのようにシミをつけたあの汚い警官の眼の / ヌルヌルした形跡を感じているので。 / おお、ぼくの素敵な絵は汚くされ、汚された / 時の経過によってではなく、不潔な息と眼によって / 不潔な眼で見つめ、汚れた目で見つめ、虚妄を吐きかけた卑しむべき人々の。 / おお、ぼくの素敵な絵よ、優しくスポンジで拭かせてくれ / あの色のくすんだ眼が残して

いったヌラヌラを拭き取るために／猥褻な眼が這い回りそのたびごとに汚らしいヌルヌルを残していったところを。

当時のマスコミの反応は喧々諤々で、酷評からすると「向こう見ず」「不快感」「猥褻」「不名誉」「侮辱」「戸惑う」「下品」「あからさま」といった表現が主流を占め、ヴィクトリア時代以来の「性」に対して抱いていたダブル・スタンダードが根強く当時の社会の人々にも依然として残っていたことが分かる。しかし一方では「深遠にして内観的」「色鮮やかで、利己的ではあるが、並外れた表現力」「ロレンスの新しい手段によって自己の内的なヴィジョンをリズムカルに、驚嘆すべき自信を持って表現する力量に圧倒される」などの弁護に回る評論も多かったのである。審問では「陰毛の描写」の猥褻性が中心となったが、激しい検察側の非難に対して、美術鑑定家で美術商のオーガスタス・ジョンは「ロレンスは真の芸術家である」と反論している。そのほか、ブルームズベリー・グループの、オットライン・モレル夫人、リットン・ストレイチー、ロジャー・フライ、レオナード、ヴァージニア・ウルフ夫妻、クライヴ、ヴァネッサ・ベル夫妻、ダンカン・グラント、メイナード・ケインズらの皮肉にもかつてロレンスが憎悪した人々が支援する。それは『恋する女たち』のハーマイオニのモデル問題で絶交していたオットライン・モレル夫人との仲直りが縁で、彼女の政治的手腕もあってのことだったと考えられるが、多くの美術史家、作家、国会議員が嘆願書に署名をもちたのである。オットライン・モレル夫人の夫フィリップ・モレル (Philip Edward Morell, 1870-1943) が国会議員であったこと、ウォーレン画廊主のドロシー・ウォーレンの名付け親がヘンリー・ジェームズ (Henry James, 1843-1916) で、オットライン・モレル夫人の姪に当たることも大いに関係していたことは間違いあるまい。

この時期、『チャタレー夫人の恋人』がイタリアからイギリスに郵送される際に没収されたり、詩集『三色すみれ』の削除問題（14編が削除される）が生じたりしている。ロレンスはこの詩集の序文で「私はとくに、いわゆる〈猥褻〉な言葉を使うことで非難されている。〈猥褻〉という言葉それ自身は何を

意味しているのかだれも知らない。しかし、へそから下の部分に属する例の言葉はすべて〈猥褻〉であると判断されるようになっていく。〈猥褻〉は今日では警官が逮捕する権利があると考えられるものを意味し、それ以外の何ものでもないのである」と書いている。マンドレイク社版『ロレンス絵画集』はウォーレン画廊で個展開幕と同時に頒布されるが、7月5日の13点の絵の撤去押収と同時に、画廊に置かれていた4冊（うち1冊は特装本）も没収され、後に焼却されたようである。事件が起こる前に何枚かの絵は売れていた。「モーゼの発見」がケンブリッジの学生に、「ボッカッチョ物語」が王室の高官に、「レダ」がスコットランド人のコレクターに契約されていたが、結局キャンセルになった。そして「北海」はマリア・ハックスリーに、「ダンス・スケッチ」はフリーダの娘エルザ (Elsa Weekly, 1902-85) に、「男たちの再生」はフリーダの息子モンタギューに、「農夫」はドロシー・ウォーレン (画廊主) に、「タンポポ」は『チャタレー夫人の恋人』の出版者のジュセッペ・オリオーリ (Giuseppe Orioli, 1884-1942) に、などなどの話が決まっていたようだが、結局ロレンスの死後すべての「裸体画」を妻のフリーダが管理することになる。それらの多くをフリーダがニューメキシコのタオスまで運ぶことになったが、その一方散逸し、所在不明となったものも多い。現実的な視点から見ると、ロレンスは『チャタレー夫人の恋人』を売って収入を得たかった。それがかなえられなくなったため、絵を売って収入を得たかった。それは彼が再度訪れたいニューメキシコへの渡航費用のためであった。それもかなわなくなった。半ば絶望的であるが、彼の肉体は上記のショックでボロボロになっていたとあってよい。1929年8月8日の審問を受け「二度とイギリスで展示をしない」という判決を受けたときから数えて、ロレンスの人生は206日しか残されていなかった。

(8) 「ロレンスの絵」をインタテクスチュアリティで読む

実験的にではあるが、ロレンスの描いた「裸体画」をさらに‘インタテクスチュアリティ’ (intertextuality) によって鑑賞することも出来る。もともと

J.クリステヴァの用語で「あらゆる文学テキストは先行する他の文学テキストと相互依存にあるという考え方」(『最新文学批評用語辞典』川口喬一他編, 研究社, 1998年)で, 現代の文学批評に実践されているが, 近年では芸術においても採用されている(『美術史の歴史』ヴァーノン・ハイド・マイナー著, 北原恵他訳, ブリュッケ, 2003年, 352-63頁)。つまり美術史の言語もまた, 文学同様, 「伝統」「影響」「起源」「借用」などのロゴス中心主義的批評の言説に巻き込まれていて, その権威主義から解放し, 「相互依存」あるいはジャンルの「横断」というかたちで捉えようとする意図から考えられた「破壊＝構築」の概念である。筆者の論はいわゆる‘純粋な’インタテクスチュアリティかどうか分からないが, 西洋のロゴス中心主義の歴史を認識した上で, ロレンスがいかに脱中心化を目指したかという視点から見ていくと, ロレンスの「裸体画」は非常にテキスト性の高いものであり, 単に美術史的にのみ論じるべきではなく, むしろ文学テキストと不分離なテキスト群として見るべきだろうと考える。その意味で言えばロレンスの「裸体画」にはジャンルをさまざまに横断した複数のテキストとの相互関係が明らかに見られる。筆者は三つの視点(①模写の特徴②絵画と文学との関係③ロレンスの「タンポポ」(129)と村山槐多の「尿する裸僧」の小便図)から記すことにしたい。

①の「模写の特徴」については, ロレンスの「風景画」, 「ルネッサンス絵画」の模写を中心に考察することができるだろう。1900年初頭, ロレンスはもっぱら模写をすることに楽しみ以上の打ち込み方を見せている。彼は19世紀の水彩画家デイビッド・コックス (David Cox, 13), コリン・ハンター (Colin Hunter, 25), B.W.リーダー (B.W. Leader, 26), W. L. ピックネル (W.L. Picknell, 27), アーネスビー・ブラウン (Arnesby Brown, 28), ヒュー・キャメロン (Hugh Cameron, 31), H. B. ブラバゾン (H.B. Brabazon, 32), ピーター・デ・ウィント (Peter de Wint, 33), E. A. ウォーターロー (E. A. Waterlow, 40), フランク・ブラングウィン (Frank Brangwyn, 42), モーリス・グライフェンハーゲン (Maurice Greiffenhagen, 44, 45, 48, 49), G. ウェザビー (Geo Wetherbee, 47), J. L. ウインゲイト (J.L. Wingate, 51), J. M.

スワン (J. M. Swan, 52, 53), G. H. メイソン (G. H. Mason, 54) などの絵を模写していることが分かっている。一方で、ロレンスの少年時代 (1885-1900年) において、イギリスではいかに風景画や静物画、あるいは「衣裳絵画」と呼ばれるものに限られていたか、それに、複製画を掲載した出版状況がそれをいかにに反映させていたか、という文化状況を認識する必要があるだろうし、その一方で、ロレンスが晩年に書いた「絵画集序文」の中でその現象をイギリス人の「肉体からの逃避の結果である」と書いていることと併せて考慮しなければならぬ問題だろう。ただ明らかなことはG. ネヴィルが回想したように、ロレンスがオランダ風景画的な「水車のある風景」や「ヨットのいる海景色」を好んだという事実である。ロレンスを研究する際に、上記の画家たちとの関係を調べその「伝統」「影響」「起源」「借用」などを論じてみても全く無意味である。現実的に、ロレンスは当時の絵葉書や雑誌などの複製画から絵に触れるという手段しかなかったわけであって、『少年自身』 (*The Boy's Own Paper*) という週刊雑誌から、ルイス・ウエインの猫や犬の漫画 (4), あるいは蜂の絵 (19, 39, 140) を模写したり、花や果実の静物画を描いたりしたのも同じ楽しみとしての行為であったといえよう。ロレンスは特定の「伝統」「影響」「起源」「借用」を求めていたのではなく、ジャンル横断的な当時の大衆的な出版物や複製画を通じて、小説や詩を書くだけでなく絵を「模写し、直感的に彩色する」という行為によって「表現」する喜びを学んで行ったといえる。当然、今日的に見れば、イギリスのヴィクトリア時代の残した負の遺産である、キリスト教的父権制、ロゴス中心主義、理想的愛、機械文明をもろに受けて成長していく過程に「脱中心」の闘争本能が彼の活動の根底にある。そのストラテジーとなるのがイギリスが喪失した「生命表現」の探求にあった。「絵を作る喜び」の中で「ぼくらの時代は過度に意識的になっている時代である。われわれは多くのことを知識として持っているが、ほとんど感じなくなっている」と嘆き、人々が理論漬けになっていて、学校教育においても抽象的な理論が先行し「見つめたものを描く」ことが主流になっていると書いている。まさにロレンスの「模写」はそこから自らを解放し「理論的な眼を閉ざし、本

能と直感で描く」訓練をしたといえよう。ロレンスは一貫して描くことが「楽しい」と言説する。知的に分析し、教えられたように描くのではなく、夢中になって絵の中に飛び込む、それがロレンスの「本能と直感」の実践なのである。ロレンスの文学テキストと絵画テキストを鑑賞する場合、そういったモダニズムとしての前提条件を踏まえて置く必要があるだろう。なによりも少年時代のロレンスの感性そのものが父権制的ではなく、反時代的なほどに、極めて女性的であったという点が重要なのである。

ロレンスはジオット (Giotto di Bondone, 66), フラ・アンジェリコ (Fra Angelico, 71), ピエロ・ディ・コジモ (Piero di Cosimo, 72), ロレンツエッティ (Pietro Lorenzetti, 73), マザッチオ (Masaccio, 76) の絵を模写している。さらに彼は「絵を作る喜び」の中でピーター・デ・ホーホ (Peter de Hooch) やヴァン・ダイク (Antonis van Dyck) も模写したと書いているが、これらのルネッサンスの画家の絵を模写したのは1915年から21年にかけてである。その期間は、作家として船出し『息子と恋人』『虹』『恋する女たち』などの小説を出版する、いわばロレンスが文学的にもっとも成熟していく時期に当たる。当然、小説の中でそれらの傾向は強まっている。ロレンスはこの頃、第1次世界大戦という悲劇がもたらした時代の空気を人一倍感じ取っていただろう。たとえばストラヴィンスキーが舞踏曲『春の祭典』をパリ、シャンゼリゼの劇場で発表し、非難と怒号を浴びた1913年5月29日のその日に『息子と恋人』が出版されている。『春の祭典』には機械文明の騒音が組み込まれていて、その機械的で破壊的な状況はT. S. エリオット (Thomas Stearns Eliot, 1888-1965) の『荒地』(1922年)の中で共鳴することになる。そういった激動するモダニズムの中で彼は自分の文学テキストをそれまでに培った「画家の目」を通して創作したと言ってもいいだろう。とくにルネッサンス絵画を基底とする芸術テキストをモダニズムの流れに晒して、画家というよりむしろ作家としての仕事に専念している。たとえば『虹』の中ではフラ・アンジェリコの「最後の審判」が重要な要素を含んでいる。「この絵には魂の救済と地獄墮ち、つまり天国と地獄の対立の図式が描かれている」とジェフリー・マイヤーズは『絵

画と文学』の中で注釈し「ロレンスの作品にはくり返し現れるイメージ、すなわち、光やアーチ型の通路、天使や円環、庭園や宗教的な恍惚感などの文学的な源は聖書であり、絵画的な源は《最後の審判》である」（91頁）と書いているように、ロレンスは文学テキストに父権制の権化たる「聖書」（「聖家族」111、「復活」118を参照）を扱い、そこで「脱中心」を志向する。もっとも多く宗教的なテーマを絵画化したのがルネッサンス絵画であったこととジェフリー・マイヤーズの指摘からわれわれはロレンスの行った模写行為が腑に落ちるのである。『虹』の中で現れる「神の息子たちと人間の娘たち」（「創世記」6:4）のテーマが『恋する女たち』『チャタレー夫人の恋人』へと継承され、その一連として、やがて「北海」（142）という絵画において表象されることになる。だからといって、ルネッサンス画家たちとの影響関係を論じることはできない。ロレンスの初期の19世紀の水彩画家との関係と同様、ロレンスはまずモダニズムの洗礼を受ける一方で「ルネッサンス絵画」に興味を持ち、マーク・ガートラーのような友人画家から、絵葉書や画集を送ってもらい、そこから「気に入ったもの」を選んで模写したということなのだ。とはいえ、ラファエロやレオナルド・ダ・ヴィンチやボッティチェリなどの絵を模写していないというのは、彼らが極度に精神性に包まれた画家であるとして忌避した傾向も見られよう。というよりも、ロレンスは、盛期ルネッサンスの絵画よりも、直感的におおらかな初期ルネッサンスの絵を好んで選んだように思われる。

②の「絵画と文学との関係」についてであるが、ロレンスの後期の「裸体画」の多くは『チャタレー夫人の恋人』という文学テキストを絵画テキストに焼き直しているという特徴が見られる。両者をほとんど同時に進めていっているという事実から当然といえるかもしれないが、ロレンス自身「言葉から来る喜び」と「絵から来る喜び」を同時的に体験していた。したがって、ロレンスの「裸体画」はほとんどの場合、「ナラティブ・ペインティング」として読むことが可能になっている。もうひとつのインタテキストュアリティとして、後期の「裸体画」にはそれまでのロレンスの文学テキストを含めた複数のテキストがまさに「織物」(texture)のように重層的に組み込まれている。この2点

が大きな特徴である。

羅列的になるが、先ず『チャタレー夫人の恋人』との関係で見ていく。「ポックアッチョ物語」(112)は『チャタレー夫人の恋人』の第6章で、コニーが初めて森に入り、体を拭いているメラーズをこっそり見る場面の焼き直しである。ピーター・ブリューゲルの「収穫」(1565年)の中から出てきた農夫のような園丁が木の下で、シャツをはだけ、両足を広げ、性器を見せてにやにやしながら寝ているふりをしている。そこに数名の修道女が通りかかり、男の性器を見て「彼の栄光」だと言う。小説のコニーもメラーズの裸体を盗み見たことで、その神聖さに打たれ、生命感に基づく彼女の肉体意識が目覚めたことを示している。この瞬間をロレンスは両テキストで生き生きと描出する。「楽園への飛行帰還」(117)は文字通り、アダムとイヴの「楽園」の再現である。非常に表現主義的な絵で、フィレンツェのサンタ・マリア・デル・カルミネ聖堂内のブランカッチ礼拝堂(Brancacci Chapel, Santa Maria del Carmine)にあるマザッチオの「楽園追放」(フレスコ画)をも類推できるだろうが、そこに直接の影響関係は見られない。むしろロレンスの扱う主題に重要な点がある。『チャタレー夫人の恋人』のコニーとメラーズの姿と重ねることによって、伝統的なテキストからのイコノクラスティックな「神話への回帰性」が強められることにもなる。この絵は、父権制の色濃いロゴス中心主義的な夫クリフォードに拘束されたコニーが森というトポスによって自己に目覚める。森を表象する森番メラーズがそれを援護する。ディオニュソスの秘儀さながらに、生命を求めてコニーは森に逃げ込もうとする。かつて林檎を食することによって「原罪」を犯したイヴとアダムは神の怒りを買って、楽園を追放される。大天使マイケルが剣を振り回し、追放に加担したのだ。その「楽園」に逃げ込もうとするコニーを援護するのがメラーズである。天使と戦うものすごい形相の男と、足枷らしきものに拘束され、奇怪な姿勢と苦悶の表情をした女の絵図を、それだけ見たのでは不可解な絵に終わるだろう。しかしこれはロレンスのみごとな技術によるナラティブ・ペインティングなのである。アダムとイヴを重ねるだけでなく、絵の背後の工場(文明)、こっそりと(一目瞭然ではあるが)、煙突のひとつに

男根を描きこんでいることに注目すべきである。だがこれは隠し絵ではない。われわれを挑発する明らかなストラテジーなのである。森（温もり）と文明（冷たさ）の二項対立を表し、明らかにロゴス中心主義との戦いを展開させている。「林檎を投げ返す」(121)も同じクリフォード（神）との戦いを示している。ロレンス自身「古い主である神に林檎を投げつけ、楽園から追放するアダムとイヴの絵を描いています」（1927年10月21日付け、ブルースター夫妻宛て）と書いた絵である。旧約聖書ではアダムとイヴが神から楽園を追放される。ここでは原始性を露わにした全裸のアダムとイヴが逆に神を楽園から追放しようというのである。まさに男性中心的な「聖書」と「伝統」の破壊を企図している。これは『チャタレー夫人の恋人』の第13章の車椅子の場面の焼き直しであると考えられる。その場面では、メラーズに非道な仕打ちをすると感じたコニーが初めて夫クリフォード（神）に憎悪ないし敵意を感じる。「夫（神）を地上から抹殺せねば」と思い、デュオニュソス的な森番メラーズを援護して、かつての「原罪」としての林檎を自ら拾い、彼に渡し、メラーズはその林檎を次々に神に向かって投げ返すのだ。神の姿には象徴的にも下半身に衣が描かれている。何よりも、右手に「知恵の木」なるものが描かれているはずだが、それは「男根のイメージ」に変えられている。「タンポポ」(129)は、石塀に手を支えた裸身の男が咲き綻びるタンポポの花に向けて小便をしている図であるが、『チャタレー夫人の恋人』の中では、第15章でメラーズがコニーに対して「おまえがうんこをしたりするのが嬉しいんだ。うんこもおしっこもできないような女なんか欲しかねえ」と告げていて、そのイメージを絵画化したものである。一方では「おしっこ」の意味を持つフランス語の‘pissenlit’にタンポポの意味があることを思えばこの絵が腑に落ちる。ロレンスは「タンポポ」が「緑の大地における太陽の光線が充満している小さな太陽」と考えていて、「生命貴族」という言葉を使って表象させている（「ヤマアラシの死に関する随想」）。ロレンスは「小便」という肉体の自然性を隠蔽するのではなく、絵画の主題とすることで、大らかな生命の発露のひとつとして描出し、精神の持つ抑圧性を取り除こうとしている。「炭坑事故」(139)は『チャタレー夫人

の恋人』を読むと、第7章でクリフォードの看護をするボールトン夫人がコニーに、かつて夫のテッド・ボールトンが炭坑内で事故死したことを語っている。この絵は単に事故の悲惨さを表象するだけでなく、当時の炭坑夫たちが坑内で裸になって労働していたという背景の中で、彼らの肉体を描出することによって、肉体のすばらしさを喚起したいという衝動も働いたと考えられる。「北海」(142)はロレンスがハイネ (Heinrich Heine, 1797-1856) の同題の詩から思い立ったようだが、上述した「神の息子たちと人間の娘たち」を念頭において、その変容的な場面は『虹』の第10章でアーシュラの願望を通して現れ、『恋する女たち』の第23章で「アーシュラはバーキンの中に別世界から来た不思議な生き物を見た。……神の息子たちが人間の娘を見、美しいと思う。彼もまたこの神の息子たちの一人だった」と描出され、『チャタレー夫人の恋人』の第12章で「今、コニーの心の中に、森番(メラーズ)を言いようもなく好ましいと思う気持ちが目覚めた。男というものだ。自分の上にある不思議な力。……今、コニーは男に触れた。これは神の息子と人間との出会いなのだ」と描出されるに至る。ロレンスは旧約聖書(創世記)の一場面をモチーフとして、彼のイメージする「肉体の生命に満ち満ちた男の姿」を表象し、女のあるべき姿を描くという手法を継承していることが分かる。さいごに挙げる「ダンス・スケッチ」(149)はそのままそっくり『チャタレー夫人の恋人』の第15章の一場面として現れる。

女(コニー)は小屋の戸を開けて、まるで鋼鉄の幕みたいに、一直線に降る豪雨をながめていると、突然その雨の中へ飛び込んでいきたい、駆け出したいという思いに駆られた。……激しい雨に向かって乳房を突き出し腕を広げ、ずっと昔ドレスデンで習ったリズムダンスの動作で雨の中を走るのがぼやけて見えた。……男(メラーズ)は苦笑いをしながら、自分も服を脱ぎ捨てた。こらえきれなくなったのだ。裸の白い体をさらして、ちょっと身震いをして、斜めに降りしきる雨の中へと躍り出た。その前を狂ったように低く吠えながらフロッシーが飛んでいった。

(伊藤整訳, 新潮文庫, 407-09頁。)

これはロレンスがエトルリアの遺跡を訪れ、地下墳墓の壁画（祝宴の墓）を見て記した内容と一致するだろう。次のとおりである。

女性は薄いリンネル・モスリンの水玉模様の衣装を着け、きれいな飾り縁のついた、派手なマントを着ているが、男はスカーフを着けているだけである。酔っ払った女は頭を後ろにのけ反らせ、長く、強い指を反らせている。踊り狂ってはいるが決して乱れてはいない。一方、肩幅の広い、がっしりした若者は女の方を向いて踊りながら手を伸ばし、親指がもう少しで届きそうだ。彼らは青天井の下で、小さな木をめぐるって踊っているらしく、小鳥が飛んでいるし、キツネのような尾を持った子犬が、若々しい繊細な情熱を込めて何かを見ている。

(『エトルリアの遺跡』, 杉浦勝郎訳, 美術選書, 98-99頁。)

ロレンスは明らかにこの地下墳墓の壁画を見て着想し、この絵を制作したと考えられるが、同時に『チャタレー夫人の恋人』の一場面として描出することで、ディオニュソスの秘儀に見られるように、現実の生活を抜け出して、森に逃げ込み、踊り狂ったかつての女たちのように、コニーの自由かつ解放された姿をどうしても作り出さねばならなかった。このエトルリア的生命の躍動感は両者から同時に噴出してくる。筆者はここまでロレンスの裸体画から主なものを引き合いに出して、ロレンスの「裸体画」と『チャタレー夫人の恋人』の関係を見ていく道標にしたつもりである。ロレンスの両テキストを短絡的に「猥褻」であると見る前に、彼がさまざまなジャンルのテキストを横断して、いかに生命感を描出しようとして格闘して行ったのか、その秘密を探る旅に出てもらいたいと思う次第である。

もうひとつのインタテキストュアリティとして、後期の「裸体画」にはそれまでのロレンスの文学テキストを含めた複数のテキストがまさに「織物」

(texture) のように重層的に組み込まれている、と言ったが、その点について少し触れておきたい。

かつて筆者は、ロジャー・ファウラーの『『墮ちた女』—談話と焦点化』(Roger Fowler, *'The Lost Girl: discourse and focalization'*, キース・ブラウン編著, 『D.H. ロレンス批評地図』, 松柏社, 吉村宏一他訳, 2001年, 348-84頁) を担当翻訳し、著者がロレンスの『墮ちた女』(1920) には、それ以前の著作あるいは他の作家との関係があって、ロレンスの他の著作に比べて「文体上の複雑なインターテクスチュアリティを構成している」と指摘していることに負う点が多いことを断っておきたい。つまり、ロジャー・ファウラーの手法を援用すれば、ロレンスの絵画テキストの場合にも同様のことが言えるということである。「アマゾンとの戦い」(113) には『見よ! ぼくらは切り抜けた!』(1917年) 以降の妻フリーダとの戦いの記録が、「干し草の山の下で」(128) には1908年に書いた「干し草の中の恋」という短編小説や少年時代の恋人たちとの関係が濃厚だし、「炭坑事故」(139) は『息子と恋人』や初期の詩、なによりも1904年12月23日にブリンズレー炭鉱で事故に遭って負傷した父親アーサーとの関係が濃厚である。「北海」(142) には『息子と恋人』『虹』『恋する女たち』などの小説や詩の中で繰り返し登場してきたイメージが重なっている。しかし、ここではなにかんづく、もっとも顕著であると思われる「乳白色の女と黒くススで汚れた鍛冶屋」(140) と「夏の夜明け」(153, 154) の2点について触れておきたい。ロレンスが少年時代に抱いたモチーフが後期の「裸体画」の中で再現されるという現象は何も奇異ではない。それどころか、先祖帰りの思考はむしろ自然な現れ方である。しかしそれだけにロレンスという作家をトータルに捉えようとする際に、上記の絵画が非常に有効なテキストとして浮上してくることになる。

「乳白色の女と黒くススで汚れた鍛冶屋」(140) には1906年イースター以降(21歳) に執筆を開始した『白孔雀』(1911年) との関係が見られる。ロレンスの初恋の女性、ジェシー・チェインバーズの回想(『私記』) によると、『白孔雀』の原型である「農場の恋」という詩では「まっすぐに育った農夫の若者

が、上流階級の貴婦人を猛烈に好きになり、この貴婦人は自分の社会的優位性を非常に意識している」内容がある、というのである。そしてこの詩の中には、初期に描いた「蜂」や「ウサギ」などのメタファーが登場する。一方ロレンスは1912年3月に大学教授夫人フリーダに出会い、5月に駆け落ちをする。まさにロレンスにとっては上流階級の貴婦人であり、彼自身炭坑夫の息子である。この絵を見れば、男が女を誘惑する絵図であり、その周囲に描かれている「クモの巣にかかった蜂」「家鴨を追いかける犬」「ウサギを追いかける猟犬」などは男の仕掛ける誘惑や求愛の様を暗示している。後にロレンスがフリーダのことを女王蜂」(Queen Bee)と呼んだのも無縁ではあるまい。1912年12月29日付けのエドワード・ガーネットに宛てたフリーダの手紙には「彼は、わたしの哀れな感情に向かって、まるで息切れしている野ウサギのように倒れるまで追跡してきます」と書かれているが、これはロレンスが自分の手紙と同封して送った手紙で、のちのち当然ロレンスの記憶に残っている内容である。また、彼の旅行記『海とサルデーニア』(Sea and Sardinia, 1921)ではもっぱらフリーダの代名詞として「女王蜂」という呼び方が用いられている。『白孔雀』前後からの、当時の主要なイメージや記憶がロレンス独特の「階級意識」と複雑に絡み合っ、ロレンスの人生と文学は大きな展開を見せるが、たまたま1928年に訪ねてきた友人、アール・ブルースターの歌った俗謡を聴いて、一瞬のうちにこの絵が制作されることになった。この絵にはすでに、単なる『白孔雀』や「農場の恋」のイメージだけではなく『チャタレー夫人の恋人』のイメージも加えられている。野ウサギのイメージはコニーのイメージとも重なっている。それは皮肉にもコニーの夫、クリフォードの行うスポーツとしての狩猟が暗示されることになる。つまり、「コニー・キャッチング」(Cony-Catching)というのは「ウサギ狩り」のことであり、「コニー」は同時にまた「女性の秘所」をも指している。まさに「コニー」という言葉にもクリフォードの行う弱者いじめとメラーズの称揚する肉体の両方の意味が備わっている。当然ロレンスはこれらすべての複雑に絡み合うイメージを知り尽くした上でこの1枚の絵を制作していたことになる。これまで批評家の間で『白孔雀』と『チャタレー

夫人の恋人』の関連性が研究対象となって幾度も論究されてきたが、この絵との関連を論じたものは皆無である。したがって、この絵との関連性を見ることによって新たな評価が展開されることになるだろう。

「夏の夜明け」(153, 154) の場合は『白孔雀』の中のジョージとシリルの水浴の場面が明快に焼き直しされた絵である。ロレンスの著作には繰り返し水浴の場面が出てくるが、この1928年に制作された絵には、ロレンスが水浴のみならず、人間（とくに男同士）のあるべき姿として考え抜いた集大成が描きこまれていると見るべきであろう。「水浴する男たち」(115), 「赤い柳の木」(116), 「北海」(142), 「男たちの再生」(148) などがいずれも一連の水浴図であってみれば、当然『白孔雀』を執筆した時代のイメージだけではない。ジェフリー・マイヤーズが『絵画と文学』の中で、世紀末文学、とくにコルヴォ男爵 (Frederick Rolfe [Baron Corvo]) の「水浴する少年たちのバラード」(‘The Ballad of Boys Bathing’, *Art Review*, I, 1890) との関係から見て、「同性愛的な水浴、レスビアンの水浴」について言及しているが(293頁)、この絵を制作する1929年の時点では、それまで男と男の関係を追及し、小説『恋する女たち』(ジェラルドとバーキン), 『アロンの杖』(アロンとリリー), 『カンガルー』(サマーズとカンガルー), 『翼ある蛇』(ラモンとシプリアーノ), 戯曲『ダヴィデ』(ダヴィデとヨナタン) の中で繰り返し探求した関係がないまぜになってこの絵の中に組み込まれている。もちろんラファエル前派の時代に流行した「牧歌」的な水浴場面だけでなく、ドイツ表現主義者たちやセザンヌの水浴図のイメージも参画しているだろう。この絵を見ると明らかに『白孔雀』のジョージとシリルの一場面を絵画化していることが分かるが、さらにロジャー・ファウラーの言うような「文体上の複雑なインタテクスチュアリティを構成している」テキストであると言うことも可能になってくるのではないかと考えるのである。なぜなら、19世紀後半のイギリス(ヨーロッパを含めて)では、機械文明が進むにつれ、自然回帰が再考されていたこと、男女ともに「水浴」ブームが沸き起こり、絵画、文学、商業その他あらゆるジャンルで大々的になっていったという、社会的な現象を無視するわけにはいかないだろ

うからである。また当然のこととして、ロレンスの扱う「男と男」「女と女」のセクシュアルな関係も、当時の性に関する、医学を含めた社会状況と密接に絡み合っている。男性中心主義とキリスト教精神（ロゴス中心主義）から生じた「肉体蔑視」という視覚過剰のダブルスタンダードの文化の中で、「ヌーディスト運動」などを含め、新しく、多様な人間関係が見られはじめた時代であると同時に、飽和的な旧世界からピカソやゴッダンの芸術に見られるような原始性のある新世界への目覚めが大衆に根付いてくる時代でもあったことを念頭に置いておく必要もあるだろう。

「タンポポ」(129)と村山槐多の「尿する裸僧」の小便図(油彩, 1915年2月)との関係について触れてみたい。村山槐多(1896-1919)は筆者が日本人画家(あるいは詩人といったほうがよいかも)としてもっとも興味のある人物である。ロレンスは44歳5ヶ月の人生だったが、村山槐多は22歳5ヶ月の人生で約半分である。もっとも、二人の関係はまったくない。画風も生き方もまったく違うとあってよい。しかし画家的側面から見れば、ロレンスと村山槐多には不思議な共通点が見られる。筆者がここで紹介しようとしているのは両者の共通した画題についてである。それは①小便図②煙草を吸う絵③性器の描写④赤(ガランス)へ傾倒の4点についてである。ここで村山槐多の人生について詳しく触れることは敢えてしない。ここでは、参考文献として、比較的容易に入手できる『村山槐多全集』(弥生書房, 1963年), 草野心平著『村山槐多』(日動出版, 1976年), 山本太郎編『村山槐多詩集』(弥生書房, 世界の詩, 70, 1974年), 『芸術新潮』(1997年3月号), 『ユリイカ』(1999年6月号), 荒波力著『火だるま槐多』(春秋社, 1996年), 『村山槐多展』図録(三重県立美術館, 1997年), 『鼎と槐多』(窪島誠一郎著, 信濃毎日新聞社, 1999年)などを挙げておこう。「尿する裸僧」は1915年2月の作で村山槐多の20歳未満の作品である。なぜ、この二人が共通して「裸体の男の小便図」を描いたのか。そこに筆者の興味が集約される。絵画史的に見て、いわゆるヌードの絵画史から見ても、主題から外されるというのが通念であろう。しかし、ロレンスは『チャタレー夫人の恋人』で「おまえがうんこをしたりするのが嬉しいん

だ。うんこもおしっこも出来ないような女なんか欲しかねえ。」という言説を登場させる。一方、槐多の場合、「尿する裸僧」のほかに、女性が立ったまま放尿している素描（「スケッチブックA」無題、1915年、信濃デッサン館蔵）まで描いている。そしてこの「尿する裸僧」は、まさに裸僧がハスの葉のようなものの上に全裸で突っ立ち、合掌しながら、勢いよく托鉢に向けて小便をしている。神々しく、ガランス色の輝きが体全体から発光し、密教の印象の濃い、謎めいた小便図である。信濃デッサン館館主、窪島誠一郎氏はこの裸僧を評して、「一種の変身自画像」で「ほとぼしる尿はまるで射精のようである」（新潮日本美術文庫）と書いているが、さらに、上記『ユリイカ』の中で東俊郎（「タレカ尿スル」）や小林昌廣（「放尿する槐多―夭折の現象学」）らがこの絵を精力的に分析している。ロレンスの「タンポポ」はいかにも西洋的着想で描かれ、槐多の「尿する裸僧」は東洋的仏教観に包まれて描かれている。ロレンスと異なり、槐多はこれ以外にも鉛筆と木版画、それに素描の3点の小便図を残しているし、執拗にも、間借りしていた小杉放庵の家の壁にも小便の落書きまでしたようである。20歳にもならない「火だるま」（高村光太郎の詩「火だるま槐多」から）のような槐多のほとぼしるエネルギーは想像を絶するが、童話『五つの夢』の中に「天の尿」というのがあり「私の股ぐらから小便でできたまっすぐな長い金の杖がきらきらと下界をさして落ちて行くのを見て私は涙の出る程よろこんで居ました。」という言説に出会う。この文の解釈そのものにも議論が生まれるところだが、小林は「放尿の精神分析」を試みていて、フロイトの排尿と射精という異なるペニスの機能解釈を援用し「放尿には射精のイメージと快楽が重ねられる。射精には受精が伴い、そこから生命体がかたちづくられる。槐多が絵や言動に放尿という行為を多く顕したのは、彼が周囲の世界そのものとの合体＝受精を望んでいたからではないだろうか。そしてその一方で、燃えさかる情欲の炎を消す唯一の手段として放尿を選んだのであろう。」としている。いずれにしてもこの謎に満ちた絵の裸僧の眼差しは「必死の祈りと悲哀」に満ちているように思える。ロレンスの場合「タンポポ」と「小便」は同意語であり、タンポポそのものに、自然発生的で飾り気のない「素朴

な太陽の子」のイメージがあって、まさに肉体賛美と生き生きと輝く「生命貴族」の賛歌が感じられる。男の大らかで生命に満ちた肉体とタンポポとが一体（小林の言う「合体＝受精」）になることで、精神に偏執する西洋人の血を自ら放擲しようとしたに違いない。筆者はこの二人の他に小便を描いた画家がいないかと探したが目下出会えていない。ブリュッセルの街中にある観光名所的な「小便小僧」とは訳が違っているのである。②として「煙草を吸う」絵を挙げたが、ロレンスは『息子と恋人』で「煙草を吸う」場面（「クローズ・アップ（接吻）」136）を重要なモチーフとして用い、所在不明であるが「煙草」（123）を描いたとある。槐多の「田舎わかいしゅ」（1915年、信濃デッサン館蔵）、「のらくら者」（コンテ、1916年、個人蔵）も煙草を吸う男の絵図であり、同様に二人の不思議な共通感を覚えずにはいられない。因みに、槐多の描いた「男」（1917-18年、個人蔵）はロレンスの「農夫」（141）を類推させる。③として「性器の描写」を挙げた。ロレンスのように官憲に没収されたという記録はないが、槐多の「尿する裸僧」をはじめ、数多くのあからさまな男根の描出、女体の陰毛や陰毛のない性器の描出、交接図などを見ると、筆者の思いはいっそう募る。相違点を見ると、槐多の「性器の描出」の場合、純粹すぎるほどに、自身の性的欲望の強さが感じられると同時に女性の性器をも自分の肉体の一部のように描いていて、どこか両性具有的なところが感じられるが、ロレンスの場合は「猥褻語」と同様、「人間の去勢されてしまった社会的精神に衝撃を与える」手段であると同時に「神聖な象徴」として「爆弾」的に、また「勧告の洪水」として描いている。④として「赤（ガランス）」を挙げたが、小林が「槐多は詩と絵画とを同じ色彩で染めている」と書いているように、槐多自身、「世界は赤だ、青でも黄でもない」（「わが命」）、「ためらふな、恥ぢるな／まつすぐにゆけ／汝のガランスのチューブをとつて／汝のパレットに直角に突き出し／まつすぐにしぼれ／そのガランスをまつすぐに塗れ」（「一本のガランス」）と詩の中で書いていて、まさに槐多の赤（ガランス）は「デカダンの情熱でありほとぼしる血の色」である。ちょうどロレンスが「ピエロ・ディ・コジモの『プロクリスの死』の模写」（72）について、クヌド・メリルドに「ぼ

くは血の流れるさまを描写したくて、わざとそうしたんだ。それを真の赤い色で塗りたかったんだ。」と言い、さらにエトルリア遺跡の地下墳墓壁画を見て、後期の「裸体画」に暗赤色を使って神聖さと生命の色としての効果を高めようとしたことを想起させる（「ダンス・スケッチ」152）。つまり、ロレンスの赤は「神聖な生命の色」である。ロレンスが赤および暗赤色に対して強烈に生命反応を示したことを思い出しながら、あらためて槐多の「尿する裸僧」に目を向けると、「わが血は尽きたり／われは死なむと思ふ／華麗なる残忍なるきみをすてて／血に染みて死なん」（「血に染みて」）と歌ったその思いと「血意識」を戴いてエグザイルの果てに悲痛のうちに死んだ不死鳥ロレンスの思いとが重なるのは筆者だけであろうか。槐多が中学時代に「プリンス」と呼んで、恋した少年稲生溱に宛てたラヴレターを読んでいると『白孔雀』の中のジョージとシリルのホモセクシャルな関係を類推して胸を熱くすると同時に、その中で槐多が自らを「粗野な百姓」と書いている個所に出会い、いっそうロレンスが「タンポポ」に描いた裸体の男や「農夫」の絵と重なってくる。

2003年9月11日

参考（ロレンスの絵画作品）

- 1 「花に水をやる如雨露と大雨の中で傘をもつ少女」 'A Child with a Water-Can over the Flower Bed and an Umbrella over Her Own Head in a Heavy Shower' 不詳。（1902年頃）
- 2 「ニュー・フォーレストでの子馬狩り」 'Colt-Hunting in the New Forest' 水彩画（?），不詳。（1902年頃）
- 3 「林檎をもつ子供」 'Child with an Apple' 画用紙に鉛筆で素描。ノッティンガム大学図書館蔵。（1902-3年頃）
- 4 「ずぶぬれの愉快的な猫と向日葵の花」「3匹の犬」の2点 いずれもペンで素描。個人蔵。（1903年）
- 5 「蔦の葉と3羽の燕」 ペンで素描。個人蔵。（1903年）
- 6 「強風の中の帆船」 'Sailboats in High Wind' 鉛筆と水彩，16.5×12.5cm。テキサス大学 HRHRC 所蔵。（1903年頃）
- 7 「台所風景」 'Kitchen Scene' 水彩，30.5×20.3cm。個人蔵。（年代不詳）
- 8 「マグカップの中の花」 'Flowers in a Mug' ハード・ボード（硬質繊維板）に油

- 彩。30.5×22.9cm。個人蔵。(年代不詳)
- 9 「風景」‘Landscape’ 水彩。ロレンス生地記念館蔵。(年代不詳)
- 10 「海景色」‘Seascape’ 水彩。ロレンス生地記念館蔵。(年代不詳)
- 11 「風車のある風景」‘Landscape with Windmill’ 水彩。3 1/4×5 1/2in。ノッティンガム大学図書館蔵。(1904年)
- 12 「白馬に跨がる2人の少女」「花」「レモン」「顔」「ラファエル前派風な女」の5点。ペンに一部水彩。個人蔵。(1904年)
- 13 「川と橋」‘River and Bridge’ 水彩。6×14in。個人蔵。(1904年)
- 14 「川と教会」‘River and Church’ 水彩。6×14in。個人蔵。(1904年)
- 15 「風車のある風景」‘Landscape with Windmill’ 水彩。ノッティンガム大学図書館蔵。(1904-5年)
- 16 「帆船と風車」‘Windmill and Sailboat’ 鉛筆と水彩。9.6×14.6cm。テキサス大学 HRHRC 所蔵。(1905年)
- 17 「果実(無花果)のスケッチ」‘A Study of Fruits, Figs and Dark Green Leaves’ 水彩(?)。個人蔵(1906年)
- 18 「牡鹿と牡鹿を見つめる雌鹿」‘Deer with doe watching’ 署名帳にインク。13×14in。テキサス大学 HRHRC 所蔵。(1906年)
- 19 「G. H. Burrows の紋章」‘the Family Crest of G. H. Burrows’ 水彩。テキサス大学 HRHRC 所蔵。(1906年)
- 20 「バラとケシ」‘Roses and Poppies’ 2枚の磁器製の押し板 (porcelain pushplate) にテンペラ。直径 14cm。テキサス大学 HRHRC 所蔵。(1906年)
- 21 「バラとスマイレ」‘Rose and Violet’ 2枚の磁器製の押し板 (porcelain pushplate) にテンペラ。直径 14cm。テキサス大学 HRHRC 所蔵。(1906年)
- 22 「イタリアの運河風景」‘Italian Canal Scene’ 水彩。6 1/2×4in。ロレンス生地記念館蔵。(1906年頃)
- 23 「花瓶の花」‘Flowers in a Vase’ 油彩。16×13in。個人蔵。(1906年頃)
- 24 「人物のいる海岸の風景」‘Coastal Scene with Figures’ 水彩。3 3/4×6 3/8in。ハリー・T・ムア氏蔵。(年代不詳)
- 25 「海景色」‘Seascape’ 水彩。9 1/4×13in。ノッティンガム市立図書館蔵。(年代不詳)
- 26 「風景」‘Landscape’ 水彩。8 3/4×13 1/2in。個人蔵。(年代不詳)
- 27 「樹木」‘Trees’ 水彩。8 1/2×11in。個人蔵。(年代不詳)
- 28 「夕日の中の牛」‘Cows at Sunset’ 水彩。6×11in。個人蔵。(年代不詳)
- 29 「家屋と教会」‘Cottage and a Church’ 水彩。3 3/4×6 1/4in。個人蔵。(年代不詳)
- 30 「秋」‘Autumn’ 水彩。6×12 1/4in。個人蔵。(年代不詳)

- 31「薪拾い」‘The Stick Gatherer’ 水彩。12 1/2×10in。個人蔵。(年代不詳)
- 32「イタリアの風景」‘Italian Scene’ 水彩。4 3/4×4 1/8in。ノッティンガム大学図書館蔵。(1907年頃)
- 33「収穫」‘Harvesting’ 水彩。8×11in。個人蔵。(1908年, 10月)
- 34「風景画」の模写。おそらく水彩。不詳。(1908年, 10月)
- 35「風景」‘Landscape’ 水彩。イーストウッド図書館蔵。(1908年10月8日)
- 36「キンレンカ」‘Nasturtiums’ 白ガラスに油彩。12×10in。マーガレット・ニーダム夫人蔵。(1908年)
- 37「夕暮れの風景」‘Evening Scene’ 水彩。5 1/4×6 1/2in。マーヴィン・レヴィ氏蔵。(1909年)
- 38「風車小屋のある風景」‘Landscape with Windmill’ 鉛筆と水彩。16.7×22.2cm。テキサス大学 HRHRC 所蔵。(1909年頃)
- 39「蚊」と「蜂」の絵。水彩。15.8×10.4cm。テキサス大学 HRHRC 所蔵。(1909年12月23日)
- 40「羊の番をする羊飼い」‘Shepherd tending Sheep’ 鉛筆と水彩。26×38cm。テキサス大学 HRHRC 所蔵。(1909年頃)
- 41「二つの林檎」‘Two Apples’ 水彩。7 3/4×10 1/4in。W. E. クラーク氏蔵。(1910年11月10日)
- 42「オレンジ市場」‘Orange Market’ 水彩。14×20in。W. E. クラーク氏蔵。(1910年)
- 43「糖果壺とオレンジ」‘A Ginger Jar and Orange’ 水彩。10×12in。個人蔵。(1910年)
- 44「牧歌」‘An Idyll’ 水彩。10 1/2×5 1/2in。W. E. クラーク氏蔵。(1911年)
- 45「牧歌」‘An Idyll’ 水彩。サイズ不詳。個人蔵。(1911年)
- 46叔母エイダのための絵, 不明。(1911年)
- 47「漁夫の妻」‘A Fisherman’s Wife’ 水彩画(?)。不明。(1911年)
- 48「牧歌」‘An Idyll’ 水彩。10 3/4×5 1/2in。ノッティンガム大学図書館蔵。(1911年)
- 49「牧歌」‘An Idyll’ 水彩。サイズ不詳。個人蔵。(1911年)
- 50「女のスケッチ」‘A Sketch of a Woman’ 鉛筆(?)。不詳。(1911年)
- 51「コロール風な風景」‘Landscape after Corot’ 水彩。7 1/4×9 1/2in。W. E. クラーク氏蔵。(1911年?)
- 52「虎の頭部」‘Tiger’s Head’ 木炭。8×6 1/4in。W. E. クラーク氏蔵。(1911年)
- 53「虎の頭部」‘Head of Tiger’ 画用紙に鉛筆と水彩。18×14cm。テキサス大学 HRHRC 所蔵。(1911年頃)
- 54「荒野の嵐」‘Wind on the Wold’ 水彩。11×21 1/4in。ノッティンガム大学図書

- 館蔵。(1911年)
- 55「海の風景」‘Seascape’ パステルと水彩。6×8in。ノッティンガム大学図書館蔵。(1911年頃)
- 56「花のある花瓶」‘A Vase of Flowers’ 水彩。13 1/2×11in。ロレンス生地記念館蔵。(1912年)
- 57「イタリアの湖水風景」‘Italian Lake Scene’ 水彩。11×14in。個人蔵。(1912年頃)
- 58「『息子と恋人』のためのデザイン」‘Design for Sons and Lovers’ 紙に鉛筆。14.3×13cm。下描き, 14×13cm。テキサス大学 HRHRC 所蔵。(1913年)
- 59「『息子と恋人』のためのデザイン」‘Design for Sons and Lovers’ 紙に鉛筆。20.5×13.3cm。テキサス大学 HRHRC 所蔵。(1913年)
- 60「人物のいる風景」‘Landscape with Figure’ 水彩。6 1/2×13 1/4in。メアリー・ウッド夫人蔵。(1913年頃)
- 61「人物のいる風景」‘Landscape with Figure’ 水彩。6 1/2×12 1/2in。W. E. クラーク氏蔵。(1913年頃)
- 62「舟とイタリア風景」‘Italian Scene with Boat’ 水彩。8 1/2×13 1/4in。メアリー・ウッド夫人蔵。(1913年)
- 63「チューリッヒ」‘Zurich’ 水彩。10×12in。個人蔵。(1913年)
- 64「デイビッド・ガーネットの顔」鉛筆で素描。7 1/4×7 1/2in。デイビッド・ガーネットが所有していたが、現在は所在不明。(1913年)
- 65「虹」‘Rainbow’ ペンで素描。ハリー・T・ムア氏蔵。(1915年)
- 66「ジオット作『ヨアキムと羊飼』の複製画からの模写」‘Copy from a print of Giotto’s “Joachim and the Shepherd”’ 水彩。7 3/4×8 3/10in。ハリー・T・ムア氏蔵。(1915年頃)
- 67「花と鳥のデザイン」木箱に装飾。10×5 1/2×2 1/4in。個人蔵。(1915年頃)
- 68「不死鳥」のデザイン(1915年)
- 69装飾木鉢 個人蔵。(1919年)
- 70題名不明(1919年)
- 71「フラ・アンジェリコ作『エジプトへの逃避』(‘Flight into Egypt’, 1450-53)の複製画からの模写」水彩。10×11in。個人蔵。(1919年頃)
- 72ピエロ・ディ・コジモの「プロクリスの死」(‘Death of Procris’, 1490)の模写。水彩。所在不明。(1919年頃)
- 73ロレンツエッティ作「テーベの隠修士の生活」(‘Thebaid’)の模写。水彩(?)。所在不明。(1921年)
- 74マザッチオ作「マギの礼拝」(‘Adoration of the Magi’)の模写。水彩。所在不明。(1921年)

- 75「カンガルー」‘Kangaroo’ 紙に鉛筆。21×15.5cm。テキサス大学 HRHRC 所蔵。
(1923年頃)
- 76「カンガルー」‘Kangaroo’ 紙に鉛筆。テキサス大学 HRHRC 所蔵。(1923年頃)
- 77「花」‘Flowers’ 透写紙(トレーシング・ペーパー)に水彩 [Brush Drawing]。
21×16.5cm。テキサス大学 HRHRC 所蔵。(1923年頃)
- 78「木」‘Trees’ 透写紙に水彩 [Brush Drawing]。21×16.5cm。テキサス大学
HRHRC 所蔵。(1923年頃)
- 79詩集『鳥, 獣, 花』(*Birds, Beast and Flowers*, 1923) のためのデザイン 鉛筆。
テキサス大学 HRHRC 所蔵。(1923年頃)
- 80詩集『鳥, 獣, 花』(*Birds, Beast and Flowers*, 1923) のカバーのための素描 透
写紙に鉛筆。21.2×13.7cm。テキサス大学 HRHRC 所蔵。(1923年頃)
- 81詩集『鳥, 獣, 花』(*Birds, Beast and Flowers*, 1923年) の表紙に使用されたデザ
イン。
- 82詩集誌『棕櫚』(*Palms*) の表紙のためのデザイン 水彩。テキサス大学 HRHRC 所
蔵。(1923年)
- 83「燕」のパッチワーク 布地, 羽による貼り付けと水彩。名刺大。10.6×6.4cm。ク
ヌド・メリルド宛ての手紙。テキサス大学 HRHRC 所蔵。(1923年10月6日)
- 84『アメリカ古典文学研究』(*Studies in Classic American Literature*, 1923) のカ
バーのためのデザイン 透写紙に鉛筆。27.8×21.2cm。テキサス大学 HRHRC 所
蔵。(1923年頃)
- 85窓ガラスに装飾画 油彩。メイベル・ドッジ・ルーハンの家。(1924年)
- 86室内のドアに装飾画 花のデザイン。油彩。メイベル・ドッジ・ルーハンの家。(1924
年頃)
- 87室内のドアに装飾画 花のデザイン。油彩。ルミナ現代美術館内。(1924年頃)
- 88コーン・ダンサーたちのスケッチ 鉛筆と水彩。(1924年)
- 89コーン・ダンサーたちのスケッチ ペンで素描。(1924年)
- 90「笑い馬」‘The Laughing Horse’ ペンで素描。(1924年)
- 91「パンジーの花床にいる悪い女の子」‘The Bad Girl in the Pansy Bed’ 鉛筆で
素描。(1924年)
- 92「パンジーの花床にいる悪い女の子」‘The Bad Girl in the Pansy Bed’ (1924年)
- 93「ピンクの家」の装飾 ペンキで彩色。(1924年)
- 94「ピンクの家」の扉の装飾 材木に絵の具, あるいはペンキ。(1924年)
- 95「ピンクの家」の便所 ペンキ。(1924年)
- 96「向日葵を持った男」の模写 不詳。(1924年)
- 97椅子 木製に彫刻, ペンキで仕上げ。(1924年)
- 98「双頭の不死鳥」‘Double-Headed Phoenix’ ブリキ製。(1924年頃)

- 99『叢林の少年』(*The Boy in the Bush*, 1924)の表紙のためのデザイン 鉛筆と黒絵の具。(1924年)
- 100「タオスの農場」‘*The Ranch at Taos*’ 油彩。26.7×35.5cm。個人蔵。(1924-25年)
- 101インディアンの踊り ‘*Indian Dance*’ 水彩。(1924-25年)
- 102「ミトラへの道」‘*The Road to Mitla*’ 油彩。サンタ・フェ, ジョン・ハーベイ・コレクション蔵。(1925年頃)
- 103「ニューメキシコの風景」‘*Landscape, New Mexico*’ 水彩。9×18in.。旧・故サキ・カラヴァス氏蔵。現在不明。(1924-25年)
- 104「ニューメキシコ, カイオア農場」‘*The Kioa Ranch, New Mexico*’ 油彩。23×47in.。旧・故サキ・カラヴァス氏蔵。現在は故サキ・カラヴァス氏の親友であったトム&バーバラ・マッカーシー夫妻所蔵。(1925年)
- 105ビザンチン風鳥と花の装飾画 シルクのハンカチーフ(?) ノッティンガム大学ロレンス研究所所蔵。(1925-26年)
- 106題名不明 油彩。エドワード・ネールズ氏所蔵。(1926年頃)
- 107刺繍 不詳。(1926年)
- 108豹を描いた刺繍 29.2×36.9cm。(年代不詳)
- 109釈迦の刺繍の下書き(フリーダの刺繍) テキサス大学 HRHRC 所蔵。(年代不詳)
- 110ドロシー(「アラベラ」)・ヨークの肖像 油彩。所在不明。(1926年)
- 111「聖家族」‘*A Holy Family*’ 油彩。26×30in.。旧・故サキ・カラヴァス氏蔵。現在はホテル, ラ・フォンダ女性オーナー, ジュディス・ヴァン・クリーヴ氏所蔵。(1926年)
- 112「ボッカッチョ物語」‘*Boccaccio Story*’ 油彩。28×47in.。テキサス大学 HRHRC 所蔵。(1926年)
- 113「アマゾンとの戦い」‘*Fight with an Amazon*’ 油彩。39×29in.。旧・故サキ・カラヴァス氏蔵。現在はホテル, ラ・フォンダ女性オーナー, ジュディス・ヴァン・クリーヴ氏蔵。(1926年)
- 114「黒人の結婚」‘*Negro Wedding*’ 油彩(?)。所在不明。(1927年)
- 115「水浴する男たち」‘*Men Bathing*’ 油彩。17×19 1/2in.。タルサ大学蔵。(1926年)
- 116「赤い柳の木」‘*Red Willow Trees*’ 油彩。26×41in.。旧・故サキ・カラヴァス氏蔵。現在はホテル, ラ・フォンダ女性オーナー, ジュディス・ヴァン・クリーヴ氏所蔵。(1927年)
- 117「楽園への飛行帰還」‘*Flight Back into Paradise*’ 油彩。39×58in.。旧・故サキ・カラヴァス氏蔵。現在はホテル, ラ・フォンダ女性オーナー, ジュディス・ヴァン・クリーヴ氏蔵。(1927年)

- 118 「復活」 'Resurrection' 油彩。38×38in.。テキサス大学 HRHRC 所蔵。(1927年)
- 119 「花」水彩。所在不明。(1927年)
- 120 「男に跳びかかる豹」 'Jaguar Leaping at a Man' 油彩。14 1/2×28 1/2in.。テキサス大学 HRHRC 所蔵。(1927年11月6日)
- 121 「林檎を投げ返す」 'Throwing Back the Apple' 水彩。9×12in.。所在不明。(1927年)
- 122 「マンゴの木」 'The Mango Tree' 水彩。9×12in.。所在不明。(1927年)
- 123 「煙草」 'Cigarette' 不詳。(1928年)
- 124 「火の踊り」 'Fire Dance' 水彩。9×12in.。マーシャル・フローム氏所蔵。(1928年)
- 125 炎から甦る不死鳥のデザイン (1928年)
- 126 「あくび」 'Yawning' 水彩。9×12in.。ゼイツリン&ヴェルグラッシュ蔵。(1928年)
- 127 「トカゲ」 'The Lizard' 水彩。9×12in.。所在不明。(1928年)
- 128 「干し草の山の下で」 'Under the Hay-Stack' 水彩。9×12in.。所在不明。(1928年)
- 129 「タンポポ」 'Dandelions' 水彩。メリッサ・パートリッジ夫人蔵。(1928年)
- 130 「サビネ族の女たちの略奪」 'Rape of the Sabine Women' 油彩。12×16in.。旧・故サキ・カラヴァス氏蔵。現在はホテル、ラ・フォンダ女性オーナー、ジュディス・ヴァン・クリーヴ氏所蔵。(1928年)
- 131 「モーゼの発見」 'Finding of Moses' 油彩。18×15in.。ユール大学図書館蔵。(1928年)
- 132 「半獣神とニンフ」 'Fauns and Nymph' 油彩。38×32in.。旧・故サキ・カラヴァス氏蔵。現在はホテル、ラ・フォンダ女性オーナー、ジュディス・ヴァン・クリーヴ氏所蔵。(1928年)
- 133 「ヴェランダの家族」 'Family on a Verandah' 油彩。14×19in.。ベティ・コッター夫人蔵。(1928年)
- 134 「ミレンダ荘」 'Behind the Villa Mirenda' 油彩。19 1/2×16in.。テキサス大学 HRHRC 所蔵。(1928年)
- 135 「牛を連れて仕事に行くピエトロ・ピーニ」 'Pietro Pini Leading His Oxen to Work' 所在不明。(1928年)
- 136 「クローズ・アップ (接吻)」 'Close-Up, Kiss' 油彩。15×18in.。旧・故サキ・カラヴァス氏蔵。現在はホテル、ラ・フォンダ女性オーナー、ジュディス・ヴァン・クリーヴ氏蔵。(1928年)
- 137 「馬をつかまえる太陽男たち」 'Sun-Men Catching Horses' 所在不明。(1928年)
- 138 「偉大なる太陽」 'The Greater Sun' 水彩。南イリノイ大学、モリス・ライブラリ

- ー所蔵。(1928年)
- 139「炭坑事故」‘Accident in a Mine’ 油彩。16 1/4×13 1/4in。所在不明。(1928年)
- 140「乳白色の女と黒くススで汚れた鍛冶屋」‘The Milk White Lady and the Coal-Black Smith’ 画用紙に鉛筆と水彩。26.8×35cm。テキサス大学 HRHRC 所蔵。(1928年)
- 141「農夫」‘Contadini’ 油彩。16×13in。所在不明。(1928年)
- 142「北海」‘North Sea’ 油彩。16×13in。焼失？(1928年)
- 143「花」‘A Flower’ 不明。(1928年)
- 144「エトルリア壁画・デザイン」‘Etruscan Design’ キャンバスに刺繍。13 1/2×11 in。A. S. フレーレ氏蔵。(1927-28年)
- 145「砂の中の炎」‘Fire in the Sand’ 油彩。19×24cm。所在不明。(1928年)
- 146「ピエタ」‘Pieta’ 油彩。24×19cm。所在不明(1928年)
- 147「レダ」‘Leda’ 水彩。9×12in。S. エックマン・Jr. 氏蔵。(1928年)
- 148「男たちの再生」‘Renascence of Men’ 水彩。9×12in。所在不明。(1928年)
- 149「ダンス・スケッチ」‘Dance Sketch’ 油彩。15×17in。旧・故サキ・カラヴァス氏蔵。現在はホテル、ラ・フォンダ女性オーナー、ジュディス・ヴァン・クリーヴ氏蔵。(1928-29年)
- 150「電気を帯びた裸体」‘Electric Nude’ ペンで素描。マンドレイク社版、『D. H. ロレンス絵画集』の奥付。(1929年)
- 151「台所のヴィーナス」‘Venus in the Kitchen’ 水彩。23×16cm。東京・北澤書店蔵。(1929年)
- 152「春」‘Spring’ 油彩。所在不明。(1929年)
- 153「夏の夜明け」‘Summer Dawn’ 油彩。9×12in。旧・故サキ・カラヴァス氏蔵。現在はホテル、ラ・フォンダ女性オーナー、ジュディス・ヴァン・クリーヴ氏所蔵。(1929年)
- 154「夏の夜明け」‘Summer Dawn’ 水彩。不詳。(1929年)
- 155「春」‘Spring’ 水彩。9×12in。所在不明。(1929年)
- 156「白鳥の歌」‘Singing of Swans’ 水彩。9×12in。所在不明。(1929年)
- 157自画像 ペンによる素描。(1929年)
- 158『逃げた雄鶏』(Title page design mounted onto letterpress page 286-296 detached from Forum) 書簡紙上に鉛筆と水彩。鶏の絵。23×14.7cm。テキサス大学 HRHRC 所蔵。(1929年)
- 159死んだ男とイシス(?) 水彩。(1929年)
- 160『逃げた雄鶏』のためのデザイン ‘Motives for the End-Pieces’ メモ用紙に赤色の水彩。14.4×20.6cm。テキサス大学 HRHRC 所蔵。(1929年)

161『逃げた雄鶏』のためのデザイン 'Motives for the End-Pieces' メモ用紙に赤色の水彩。12.5×21cm。テキサス大学 HRHRC 所蔵。(1929年)

162『逃げた雄鶏』の巻頭および巻末の挿絵4点。ブラック・サン・プレス社版・初版。(1929年)

※ケンブリッジ版『書簡集』(8巻)から調べてみると、次の25件の手紙の中に、ロレンスがスケッチを描き入れていることが分かる。残念ながらそれらは『書簡集』の中に掲載されていない。それらはちょっとした素描や地図であるが、ロレンスの絵画作品の一環として参考にすれば興味深いだろう。

- ① 1912年1月7日付け, May Holbrook 宛て (ボーンマスの湾のスケッチ)
- ② 1912年1月28日付け, Louie Burrows 宛て (ボーンマスのプールというところの地図)
- ③ 1912年9月11日付け, David Garnett 宛て (虹, ツルボラン, キャベツのスケッチ)
- ④ 1912年11月9日付け, David Garnett 宛て (イタリアの風景)
- ⑤ 1912年12月29日付け, David Garnett 宛て (だらしのないライオンの絵)
- ⑥ 1915年1月3日付け, S. S. Koteliansky 宛て ('ラーナーニム'の紋章。2箇所)
- ⑦ 1915年2月1日付け, S. S. Koteliansky 宛て (木箱のスケッチ)
- ⑧ 1915年3月4日付け, Lady Ottoline Morrell 宛て (ゴッホの「跳ね橋」のスケッチ)
- ⑨ 1915年3月10日付け, S. S. Koteliansky 宛て (スライド式の蓋の付いた木箱の絵?)
- ⑩ 1915年11月22日付け, Lady Ottoline Morrell 宛て (ニューヨークからフロリダにかけてのアメリカ海岸の地図)
- ⑪ 1915年11月28日付け, Lady Ottoline Morrell 宛て (ニューヨークからフロリダにかけてのアメリカ海岸の地図) ⑩と同じような地図だろう。
- ⑫ 1916年3月5日付け, John Middleton Murry と Katherine Mansfield 宛て (コーンオールの Tinnens Arms のスケッチ)
- ⑬ 1916年5月30日付け, Barbara Row 宛て (⑫と同じようなスケッチだろう)
- ⑭ 1917年6月9日付け, Cecil Gray 宛て (櫛の木製の古いベンチの絵?)
- ⑮ 1917年11月17日付, Lady Cynthia Asquith 宛て (ロンドン, メックレンバラ広場の地図)
- ⑯ 1918年1月20日付け, Leonard Woolf 宛て (ハーミテージ, チャペル・ファーム・コテージの見取り図)
- ⑰ 1919年12月16日付け, Rosalind Bayness 宛て (革製のサンダルと革ひも)
- ⑱ 1920年3月30日付け, Jessica Brett Young 宛て (インクで家を描き, 車道に杖を

ついた一人の老女が、「老人の家、寄付を歓迎します」と書いた字幕を持っている素描)

- ⑲ 1922年9月22日付け, Earl Brewster 宛て (ニューメキシコの川, 砂漠, 山の風景)
- ⑳ 1923年12月25日頃, John Middleton Murry 宛て (インクで描いた, 不死鳥と尻尾を啜えたウロボロスの蛇の素描)
- ㉑ 1924年8月31日付け, Margaret King 宛て (カイオア農場のスケッチ)
- ㉒ 1926年5月12日付け, Reginald Turner 宛て (ミレンダ荘に通じる地図)
- ㉓ 1928年3月17日付け, Rolf Gardiner 宛て (ミレンダ荘に通じるスケッチ風地図)
- ㉔ 1928年4月25日付け, Enid Hilton 宛て (ミレンダ荘に通じるスケッチ風地図)
- ㉕ 1929年11月7日付け, Frederic Carter 宛て (天体と占星学の図)

ケンブリッジ版『書簡集』に掲載されているのは㉑だけである。1915年12月3日付けの S. S. Koteliansky 宛ての手紙 (ケンブリッジ版には掲載されていない) の「不死鳥と旗印」と㉑についてはキース・セイガー著『図説 D. H. ロレンスの生涯』 (*The Life of D. H. Lawrence, an illustrated biography, by Keith Sagar, Eyre Methuen, 1980, p. 174*) に掲載されている。㉔についてはハリー・T・ムーア, ウォーレン・ロバーツ共編の『D. H. ロレンス』 (*D. H. Lawrence, by Harry T. Moore and Warren Roberts, Thames And Hudson, 1966, p. 107*) に掲載されているので参照されたい。それ以外については残念ながら目下不詳である。