

## 世界の手触り

### —— D. H. ロレンスの旅行記と触覚の思想<sup>1</sup>

井出達郎

はじめに —— 博物館の経験から「直接」の経験へ

D. H. ロレンスの最後の旅行記となった『エトルリアの故地』（1932年）は、冒頭において、エトルリアの跡地へ行こうと思立った動機として、まず博物館で見たエトルリアの遺物に心を奪われたものの、それに飽き足らず、現地に赴き、そこで「直接の知識（first-hand knowledge）」を得たと思った、と語るところから始まる。一見すると、これはごく普通の動機に見える。しかしここで、ロレンスが言う「直接」という言葉が英語で“first-hand”と表現されていることを考慮に入れるとき、博物館の経験から「直接」の経験へという転換は、きわめて示唆的なものになる。そもそも博物館とは、展示品をガラスケースなどに入れ、訪問者に「見る」という行為のみを強要する場所である。そこには、この旅行記の後半でロレンスが使う言葉を先取りして言えば、「直接の触れ合い（first-hand contact）」が欠けている。それに対して“first-hand”という言葉は、博物館に欠けているその「触る」という行為を、あらかさまに喚起させるものになっている。言い換えれば、この一見ごく普通にみえる旅の動機には、「視覚」の経験に対する不満と、「触覚」の経験に向かおうとする意識とが、暗に示

---

1 本稿は、日本英文学会東北支部第67回大会（2012年11月17日、岩手県立大学）での発表原稿を、大幅に加筆・修正したものである。

唆されているのである。

本稿は、ロレンスが生涯に残した4つの旅行記である『イタリアの薄明』（1916年）、『海とサルデーニャ』（1921年）、『メキシコの朝』（1927年）、『エトルリアの故地』を取り上げ、この視覚と触覚の問題が、さまざまなかたちに変奏されながら、一貫して描かれていくことを明らかにする。そして、旅行記というジャンルの中で描かれるその触覚の思想が、なによりも視覚に優位を置いてきた近代の科学的認識のあり方、とりわけ、「世界を見る主体／見られる客体」という二項対立的な認識の構図への反発としてあると同時に、そのような主体と客体という明確な線引きを揺るがし、個々の生命が絶え間ない生成変化の流れの中にあるという、ロレンス独自のコスモス観に結びついていることを論じたい。

### 1. ロレンスのコスモス論と触覚

ロレンス作品における触覚というテーマは、小説、詩、書簡を通して頻繁に登場し、これまでの先行研究でも盛んに取り上げられ、特に、性、ジェンダー、身体といった問題との関連で論じられてきた。そうした中で近年、このテーマをロレンスの旅行記および絵画に関するエッセイに見出し、新たな視点から考察したものが、高村峰生の *Tactility and Modernity: The Sense of Touch in D.H. Lawrence, Alfred Stieglitz, Walter Benjamin, and Maurice Merleau-Ponty* である。その中の第一章で高村は、ロレンスの『エトルリアの故地』を取り上げ、近代が何よりも視覚という感覚に重きを置いてきたという時代背景を前提にしつつ、ロレンスの旅行記と絵画についてのエッセイが強調する触覚の感覚が、視覚によって規定されてきた近代の世界認識に対する批判になっていることを明晰に分析している。高村はその結論として、ロレンスの旅行記の触覚が最終的に見出すのは、近代の視覚

による世界像が喪失してしまった「生の非人称的な根源 (impersonal ‘origin’ of life)」であると指摘する。本稿はそこに、高村が強調するその時代的な意味合いに加えて、ロレンス個人に特有のコスモス観を結びつけることで、触覚のテーマのさらなる可能性を探っていこうとするものである。

では、ロレンス特有のコスモス観とは何か。そもそもロレンスは、晩年の作品『アポカリプス』の中での壮大なコスモス論などにみられるように、一般的な「猥褻作家」という印象とは違い、われわれにとってこの世界とは何であるか、われわれはこの世界とどのような関係に立てねばならないか、といった宇宙論的な問題へ向かっていった作家だった。ロレンスの問題意識は、われわれが科学的な思考を發展させるあまり、この世界を単なる材料や分析の対象としてのみ扱うようになってしまった近代の世界観に向けられている。たとえば、近代人と太陽の関係を、ロレンスは次のように述べる。

われわれが古代文明の人間と同じように太陽を見ていると想像してはならない。われわれが見ているものは、燃焼しているガスの玉に矮小化されてしまった、科学的な浅ましい発行体にすぎない。エゼキエルやヨハネ以前の世紀では、太陽は依然として崇高な現実であり、人間はそこから力と光を汲み出し、そしてまたそこに向かって、敬意、輝き、感謝の念を送り返したのである。しかし、われわれにおいて、この結びつき (connection) は破壊されてしまった。照応の核 (responsive centres) は死んでしまったのである。(Apocalypse 76)

ロレンスの憤っている近代人と太陽の関係は、近代の科学的認識が依拠する主体と客体の構図であると言ってよい。特に、失われてしまったと嘆い

ている「結びつき (connection)」と「照応の核 (responsive centres)」という言葉から、ロレンスの問題意識のあり方が浮き彫りになってくる。世界はただ分析させられる客体としてあり、主体はそこから絶対的に離れており、その離れ方が完璧であればあるほど、その認識が理想とすべき、「客観的」という状態に近づくことができる。そして、客体は主体から一方的に意味を見出されるだけであり、客体の方から主体に働きかけることはない。ロレンスが反発しているのは、このような主体と客体の分離、そして、両者の一方向的な関係である。ロレンスはそのこに、かつて人間がもっていた「コスモスとの根源的な生との直接的な触れ合い (direct contact with the elemental life of the cosmos)」(“New Mexico” 180-81) が欠けていると考えた。人間が失ってしまったコスモスとの直接的な関係を回復させること、それはロレンスの生涯の課題のひとつだったのである。

では、人間と世界が直接に結びついたコスモスとは、具体的にどのような状態を言うのか。この点について、エッセイや論文調の作品に散見されるロレンスの説明は、一見すると矛盾しているように見える。一方でロレンスは、コスモスとは、「過去に死んだ諸々の個体の身体とエネルギーの総体にほかならない」(*Fantasia* 168) という考えから、「一体性」, 「真の関係性」, 「生き生きとした有機的なつながり」といった表現を使い、人間と世界がひとつであるという状態を目指しているように見える。しかし他方では、「ひとつの魂、ひとつの個体は、死によって物質的成分へと変わってしまうことはない」, 死後もなお「その個体としての性質を保ち続ける」(*Fantasia* 169) という考えを述べ、存在の絶対的な個性を重んじている。すなわち、ロレンスの理想とすべきコスモスとは、ひとつの存在が世界と一体化することと、それが個であり続けることを、同時に満たすものとして構想されている。

ひとつであることと個であるということは、ふつう互いに相反するものに思えるため、それが同時に満たされる状態とは、矛盾以外の何物でもないように感じられる。しかしここで、ロレンスが自らの理想を表すために用いた「触れ合い (contact)」という表現を、改めて考える必要がある。なぜなら、触れ合いという状態とは、まさにその相反するようにみえるふたつの状態を、同時に満たすものにほかならないからだ。ある存在とある存在が触れるということは、一方ではそれらがひとつになることを意味する。しかし、もしもそこでそれぞれの個性が失われ、お互いの輪郭が溶け合うようなことが起これば、触れ合っている感触そのものが消えてしまう。ふたつのものが個体としてあること、そして同時にひとつになること、その意味で触れ合いという表現は、一見すると矛盾に思えるロレンスのコスモス観の本質を、単なる比喩のレベルを超えて、直接的に伝えるものになっている。

より重要なのは、その身体的・物理的状态が、ロレンスが嫌悪していた主体と客体の関係を揺るがす契機をそなえていることだ。いうまでもなく、触れるという行為は、ふたつの存在の距離がゼロになるという点で、主体と客体の関係が前提としていた分離という状態に鋭く対立するものである。その意味で、両者の間に失われてしまった「結びつき」を回復する手立てになりうる、という点はわかりやすいだろう。だが、さらに見逃せないのは、そこにはロレンスが憤っていたもう一つの側面、すなわち、主体と客体における一方向的な関係をも揺るがす要素が潜んでいることである。社会学者の大澤真幸は、触れるという行為について、次のように言っている。「われわれは指で対象に触れているとき、この指こそが、まさに触れられているのだということに気づく。触れられているということは、『触れている』と感じた指の方がむしろ対象なのであって、触れることの

能動性はむしろあちら側にある，ということである」(大澤 74)。触れるという行為は、「触れるもの」が「触れられるもの」に容易に反転することによって，主体と客体という関係になりえない，と大澤は指摘している。一方的に働きかけられる側だった客体が，主体に対して働き返す存在になること，それは，ロレンスが失われてしまったと嘆いていた「照応の核」を回復させることに等しい。

## 2. 視覚における「見る／見られる」の権力関係

ロレンスの旅行記は，この独特の触覚の感覚を備えたコスモス像と共鳴しつつ，特に，視覚という感覚との対照の中で意味を持ってくる。そもそもロレンスがここで記す観光という旅のかたちは，英語の“sightseeing”という語や，日本語の「観光」という語がそのまま端的に示しているように，何よりも「光」や「見ること」に結びついているものにほかならない。ロレンスの旅行記は，観光と切り離せないこの視覚という感覚を，彼がこだわる触覚と鋭く対照させながら，批判的に描き出していく。

ロレンスにとって視覚がなぜ批判すべき対象となるのか。この答えを，『エトルリアの故地』の中における，博物館に対する批判にみることができる。エトルリアの故地のひとつであるタルキニアを訪れたロレンスは，同行していた友人に誘われて，ヴィテルレスキ博物館を訪ねる。ここでロレンスは，貴重な展示品を見る楽しさを感じつつも，そうした遺物がもともあった場所から取り除かれているということ，そして，それらが展示する側の人間たちによって，秩序づけられて配列されてしまっていることを嘆く。「元の場所からすべてを奪い去り，「大いなる中心」に寄せ集めるのは大きな間違いだ。… ああ，『全体として物事をみる (see the things as a whole)』ことへ人間の欲望の，あきれた，ばかばかしい愚かさ。全体な

どないのだ。赤道が存在しないように、全体など存在しない」(354)。ここでロレンスは、視覚における見る側と見られる側の関係において、見る側が見られる側を一方的に好き勝手な秩序のもとに配列させてしまう、という権力関係を暴き出している。

ロレンスの批判する「全体として物事をみる」という視覚のあり方は、フランスの思想家ミシェル・フーコーが鋭く抉り出した、17世紀・18世紀以降のヨーロッパに端を発する近代世界の認識の問題に、深く共鳴している。よく知られているように、『監獄の誕生』の中でフーコーは、ジェレミ・ベンサムが考案した「パノプティコン（一望監視施設）」という主に刑務所に利用されるべく設計された施設の分析を通して、見るという行為と密接に結びついた権力のあり方を浮き彫りにしている。パノプティコンは、「すべてを一みる」という意味のその名の通り、中央に監視者用の塔を据え、その周りを収容者の建物が塔を囲むように円環状に設置されていることで、監視者が収容者全体を一望することができるという施設である。さらにそこには、監視者からのみ収容者の様子を見ることができ、収容者からは監視者を見ることができないという工夫がされていることで、見る主体と見られる客体という一方向的な関係が、圧倒的な純度をもって実現されている。ひとつにそれは、「見る」という行為そのものが孕む力を鮮やかに浮き彫りにしているだろう。だがさらに重要なのは、フーコーはここで、パノプティコンの収容者がそれぞれ個室を与えられており、監視者がその無数の個室をそれぞれに観察できることに言及しつつ、それが「個別化を行う観察、特徴表示と分類、種の分析的な計画配置などと類似の配慮が見てとれる」ことから、その視覚に特化した施設が「博物学者の所産である」(フーコー 205)と指摘している点である。客体を一方的に見ること、そしてそれらを博物館的な分類によって認識すること、それは、

ロレンスが博物館で感じた「全体として物事をみる」という視線そのものである。

フーコーは、自らが分析した一望監視の図式が、そのまま社会全体のなかへ広がり、一般化される傾向をもつ、と述べている。ロレンスの旅行記が描き出すのは、まさにそのような意味で、見ることが世界を認識することと当然のごとく同一視されている事態である。端的な例を、『イタリアの薄明』の中の、イル・ドゥーロという青年とのエピソードにみることができる。イル・ドゥーロは裕福な青年のイタリア人で、アメリカに滞在していた。どこか厭世的な雰囲気をもっており、結婚はしないというスタンスをとっている彼に、ロレンスはなぜかと尋ねる。それに対する青年は、「私は見過ぎてしまったのです (I've seen too much)」(90) と答える。もちろんこの「見る」は、直後の会話で「私は知りすぎてしまったのです (I have known too much)」とすぐに言い直されているように、「知る」という意味で使われている。この場面中のロレンスも、そしてそれを読んでいる読者も、この「見る」と「知る」の並列を、何の違和感もなくやりすごす。その違和感のなさに、「見る」ことがそのまま「知る」ことに直結してしまうという構図の根深さがあらわれている。

この力としての視覚は、特に西欧世界からその「外」へ行こうとする旅行者にとって、現在もなおその意味を失っていない。文化人類学者の今福龍太は、映像作家のデニス・オニールの映像作品『カンニバル・ツアーズ』(1987)の中から、パプア・ニューギニアを訪れる「食人族ツアー」の観光客が先住民の男にカメラを構えるワン・ショットを抜き出し、こうした「未開」の地を観光するものの接触が、「彼ら自身の肉眼や身体によってではなく、つねに写真機のファインダー越しに行われてゆく」(今福 76) 構図を指摘している。そこには、視覚に特化されたかたちで行われがちな



観光のあり方が、分かりやすく示されている。さらに今福は、こうした行動をとる観光客が、やはり博物館学な分類による認識に取られていることを指摘する。

観光客の行動が示しているように、彼らはジャングルの奥地でなにか得体の知れない未知のものに出逢うことを期待してやってきたのではけっしてない。その土地の地勢も、風土も、人間たちの暮らしも、あらゆるメディアの情報とともに、すでに彼らの想像力のなかに書き込まれてしまっている。彼らは、出発する前にすでにつくりあげられている安定した「差異」の感覚を現地での観察や体験のための指標としながら、その「差異」を証明するさまざまな記録や証拠を発見・収集しようとする。(今福 81-82)

「発見・収集」という表現にみるように、見られるものをすでにある分類の中に取り込むという観光客の認識は、博物館学的な視線のそれとまったく同じものである。見る主体と見られる客体に分離され、前者が一方的に後者を認識する構図は、こうした観光という行為の中に、際立って深く刻み込まれている。

旅行記が旅行記である以上、人にせよ風景にせよ、見たものを描写するという行為なしには成り立たないのは確かである。ロレンスの旅行記もまた、彼が見た人や風景の描写に満ちあふれている。だが、ロレンスの旅行記に特徴的なのは、その視覚がはらむ一方向的な構図を浮かび上がらせ、さらには、その固定された一方向性を転覆する契機が潜んでいる点である。

『イタリアの薄明』の中で、ガルタ湖畔にて糸を紡ぐ女性と出会う場面は、

その最たる例である。ガルダ湖畔の寺院を訪れたロレンスは、そこで糸を紡いでいた女性に目を留める。女性が糸を紡いでいく姿を細かく描写するロレンスは、観光に特有の見るという行為に特化しており、見る主体の側に立っていることは間違いない。しかしここで、「見る主体／見られる客体」という構図を揺るがす描写が差し込まれることになる。糸を紡ぐ作業に没頭する女性を見るロレンスは、自分がその場に存在していないのではないかという思いに駆られる。おもわず声をかけるロレンスに、女性はようやくのこと目を向ける。その視線を見たロレンスは、彼女の視界の中では、自分が単なる風景の一部でしかないという感慨を抱く。それは、単にこの女性が外国からの旅行者を見慣れている、という意味では決してない。ロレンスが直感するのは、その女性が自分と違う宇宙を持っており、自分はその中で異郷人として存在している、という感覚である。「彼女は、すばらしい、変わらない眼で、私を再び見た。その目は、目に見える天国のようでもあり、無心でもあり、あるいは純粹な無意識に咲くふたつの花のようでもあった。彼女にとって私は風景の一片でしかなかった。ただそれだけだった」(21)。ここでは、ロレンスが批判する視覚の力が、二重の意味で揺さぶられている。まず、見られる客体が視線を投げ返すことによって、ふたりの間には、見る主体と見られる客体という関係が互いに反転しうるものになっており、少なくとも、固定された関係は崩れ去っている。そしてさらに、一旦は見る主体へと反転する女性の視線の中に、見られる客体を意味づけるという作用がまったく認められず、客体を一方的に分類する博物学的な認識が欠落している。この二重の意味で、ここにはロレンスが批判する視覚のあり方とは別の事態が現出している。見る行為の只中にありながら、それを内側から問い崩していくというロレンスの旅行記の特徴を、この場面は分かりやすく提示している。

視覚への揺さぶりは、二作目の旅行記である『海とサルデーニャ』にも描かれている。サルデーニャへ向かう船の中、ずうずうしく話しかけてくるイタリア人に遭遇したロレンスは、彼がイギリスに関連した「石炭」や「為替レート」という話題ばかりを出しながら、ロレンスを「イギリス人」という抽象概念に分類して認識している、という事実を感じとっていく。

イギリス人なら誰でも、リングルテッラ、イル・カルポーネ、イル・カンピオだ。イギリス、石炭、為替レートという扱われ方だ。人間らしくしようとしたところで無駄なのだ。国立高利貸し、石炭悪魔、為替泥棒。イタリア人の眼には (in the eyes of the Italian)、とりわけプロレタリアートの眼には、イギリス人はみなこの3つの抽象概念の中に消えてしまう。(184)

浅井雅志がすでにこの場面を取り上げて指摘しているように、ここでロレンスが苛立っているのは、自分が見られるものになっているという事態であり、さらには、自分が博物館学的な視線の認識に晒されているという事態である。ここでもやはり、見る主体と見られる客体の反転と、視線が孕む一方的な認識のあり方への反発をみることができるだろう<sup>2</sup>。

視線に伴う方向性への問題意識は、4つの旅行記の中の2つで取り上げ

---

2 ただし、浅井が先行研究を紹介しつつ注意深く論じているように、このロレンスの怒りは、博物館学的な視覚への批判からくるものではなく、イギリス人としてのロレンスが持っていたイタリア人への優越心からくるものではないか、という解釈もできる。すなわち、「無意識のうちに現地人を低劣者と見、彼らが優越者(英国人!)を見返す眼差しを越権であるかのように拒否する姿勢」(浅井 41) からくるものである、という解釈である。浅井の解釈は十分に説得力を持っている。ただ、それを考慮してもなお、この場面に観光が孕む視覚の構図を揺さぶる契機が含まれているということは、少なくとも潜在的なレベルにおいては、確かだと思われる。

られている、「劇場」という題材にもみることができる。『イタリアの薄明』では、第3章をそのものずばり「劇場」と題し、小さな古びた一般大衆用の劇場で、ヨーロッパの伝統的な劇が現地人にどのように演じられるのかという様子と考察を、まるまる一章を割いて描いている。ここで注目すべきは、そうした舞台上の事柄への関心とともに、その舞台を見つめる存在、すなわち、観客という存在への意識が際立っている点である。「私は、階下の農民を見降ろし、彼らが夢中になっているのを見るのが好きだった」(64)。観客という存在は、特に近代以降、舞台上のみに照明が当てられ、観客席は真っ暗になるという仕組みになったことで、見るものが見られるものを一方的に見るという特権的なあり方が、あからさまに実践される場所であるといつてよい。ロレンスの観客へ着目は、そうした見るものの特権的な位置を、それ自体見えるものにするによって、浮かび上がらせていく。

劇場における見るものへの問題意識は、三作目の旅行記である『メキシコの朝』において、より明確で、自覚的なものになっている。「先住民と娯楽」という章において、劇場や映画館といった場所を、ヨーロッパ人である「わたしたち」の娯楽の場としたうえで、ロレンスは、観客という存在を、現実世界から離れた抽象的で観念的な意識の集まりであると述べる。「せわしなく絶えず変化する抽象の領域に彼らは生きている。暗い舞台を見つめるものには神の座があり、抽象観念の饗宴の中で、喜びの中で舞台を注意深く見詰める魂と融合していく」(44)。「神」という表現に、見るものの特権的な位置に対するアイロニカルな洞察を読み取ることができるだろう。一方的に見るという位置にたち、自分自身は見えない存在となりながら、現実という世界から切り離されていくという視覚の在り方が、観客という存在を通して浮かび上がってくる。ロレンスの旅行記における劇

場というモチーフの独自性は、このような見る主体それ自体を見えるものにする視点を現出させる点にある。

### 3. 交響する視覚と触覚

ロレンスの旅行記に見られる視覚への揺さぶりに対して、「それはあくまでもロレンスの視覚の内部で起きている出来事であり、たとえば、見返しているように描かれる現地人の視線もまた、ロレンスの視線の意味づけから生まれる産物にすぎないのではないか」といった批判は、十分に有効である。しかしそれは、ロレンスの限界であるよりは、視覚という感覚そのものがかかえる限界であるといえるだろう<sup>3</sup>。その点を考慮しつつ、ロレンスの視覚への意識を論じるうえで気をつけなくてはいけないのは、彼が視覚という感覚そのものを否定しているわけではない、という点である。前述したように、彼の旅行記もまた、目で見たものの描写であふれかえっており、見ることなしには決して成立しない。あくまでも否定的な目を向けられているのは、一方向の関係しか生み出さないような視覚である。

実際にロレンスは、主体と客体の一方的な関係しか生みださない視覚とは別の視覚の在り方をほのめかしている。その視覚のあり方は、『イタリアの薄明』において、ブレイクの詩に描かれる「虎」の視線として説明されていく。

虎のヴィジョンにとって、私が私だと認識しているものは、空虚な空間でしかなく、その視線に何の抵抗も示すことはない。私の中から、それ（虎）が私だと認識しているものだけを見る（It can only see of

---

3 この点については、本研究を口頭発表した際に司会を務めてくださった霜鳥慶邦氏の指摘によって気づかされた。

me that which it knows I am)。それは匂いであり、抵抗であり、肉体的な固体であり、それが打ち勝つ暖かくもがく暴力であり、両顎の間を流れる熱い血潮であり、口に入れた新鮮な肉の甘美な苦痛である。

「私の中から、それ（虎）が私だと認識しているものだけを見る」という点は、視覚の限界をあからさまに示すものだろう。重要なのは、ここで理想化されている虎の視線が、匂い、質感、暖かさ、痛みなど、対象に近づかなければ感じられないはずのものを知覚している点である。対象から距離をとるという行為ではなく、まったく逆に、さまざまな感覚が響きあうほどまでに対象との距離をなくすという、いわば触れ合いに近い行為としての視覚が考えられている。

実際にロレンスに旅行記は、風景や人の描写とともに、匂い、音、味といった感覚が際立って強い印象を与える箇所が多い。『メキシコの朝』は、コーヒー、木、そして排泄物の匂いが混ざった匂いを、メキシコの匂いとして記述する冒頭から始まる。この匂いの印象は、「市場の日」と題された章で、先住民たちが人間の排泄物で革をなめしたサンダルをめぐって、ふたたび強く印象づけられるように描かれる。匂いという感覚を強く印象づけるこの章の終わりに、ロレンスが「接触の火花 (the spark of contact)」という言葉を出しながらこのエピソードを締めくくるのは、彼にとってこうした感覚が、一種の触れ合いとして感じられているからだろう。「ただ触れるということ、接触の火花。ただ、それだけのこと。それは、もともと捉えがたく、しかし素晴らしいことだ。やってきて、去ってしまう。しかしそれでも残る、その痕跡」(42)。

異国の地における見るという行為が、見るものと対象との別離を生むのではなく、他の感覚と絡み合い、触れ合いの感覚へと導かれること、それを

最も鮮やかに伝えるのが、同じ『メキシコの朝』における、メキシコの先住民の踊りの詳細な描写である。ロレンスは、西欧人が芝居や映画を娯楽とするのに対し、先住民が踊りを何よりの楽しみの糧にしている、と述べる。その踊りは、単なる娯楽としての意味をこえ、踊り手の中からその魂が波動となって飛び立ち、その振動やリズムが空中や地中にある生命の胚芽へと伝わり、大きな創造のエネルギーとして共鳴し合うという、壮大なヴィジョンでもって語られる。その物理的な距離を越えて共鳴しあうという考えに、一種の触れ合いの思想を読み込むのは、そう難しいことではない。ロレンスが理論として述べたコスモスとの直接的な関係、コスモスとの触れ合いが、ここでは具体的なかたちで実践されている<sup>4</sup>。

特に興味深いのは、視覚の構造と対比しながら描かれるこの踊りを、旅行作家としてのロレンスは、他のどの場面よりも詳細に「見て」いることである。彼ははっきりと、この踊りには「俳優と観客との区別はない。すべてはひとつである。見つめている神は存在しない」(52)と断言する。その一方で、ロレンス自身がこの踊りに参加し、ともに踊ったという記述はどこにもない。それどころか、踊り手たちの服装、表情、体系、微妙な動きなど、強い集中力でもって見ていなければ描きようのない細かな描写が、濃密に続いていく。だがそれは、彼が「見つめている神」の位置にいるというわけでは決してない。ここでの見るという行為は、何よりもその踊りの振動が世界へと伝わっていくこと、踊り手たちが世界と触れ合っていくことを、見るものに知覚させていく。

突然、彼らが歌い手から言葉をつかみとるとき、すなわち、星の名前

---

4 『メキシコの朝』の先住民の踊りから感じる接触の感覚については、田部井世志子が「深みの想像力」という視点から論じている。

を、風の名前を、太陽を意味する名前を、雲を意味する名前をつかみとるとき、手は宙にあげられてひとつになり、ゆっくりとした動きで下げられる。そしてもう一度、彼らが言葉をつかみとるとき、すなわち、大地、深い大地、大地の中の水、赤き大地の胎動を意味する言葉をつかみとるとき、手はやわらかに舞い下ろされる。その水を引き上げ、その大地の胎動を引き上げ、大地を空へ、空を大地へ、上の力を下の力へといざなう。穀物の胚の中枢、そこに生命が存在する場所で、ひとつとなるために。(60)

先住民が伸ばした手の先の感触に思いを馳せることによって、見るという行為が他の感覚と交響し、触れ合いの感覚へと導かれていくこと、ロレンスの旅行記における視覚は、そうした触覚の感覚と交響している。

#### 4. 世界の手ざわり、世界の生地

触れ合いの思想は、4部作の最後を飾る『エトルリアの故地』にて、最も顕著なものとなる。そのハイライトが、全7章の中ただひとつだけ二章分を占める、「タルキニアの壁画」だといえる。もともとエトルリアは、支配力を握ったローマによって「邪悪な」人間とみなされ、地上の遺跡の大部分を破壊されてしまった。そのため、ロレンスが訪れる遺跡は、ほとんど地下ともいべき場所にある、暗い墓ばかりである。そしてこの旅行記は、その墓に描かれている壁画について、特に多くの分量を割いている。この墓の中の壁画について、知覚の問題からみたときに重要なのは、一般的に視覚という感覚に最も訴えかけるものと考えられる絵という芸術が、視覚がまったく働かない暗闇にあるという点である。ロレンスは、エトルリアとローマの芸術を比較し、前者には押し付けがましいところがあるが、



後者にはそうしたところがないと述べているが、そうした感慨は、この見えないところにある絵画の性格と結びついているだろう。それは見るという行為を促すのではなく、見せるためではなくただ在るというそのことによって、逆に視覚とは何かという問題を投げかけている。

前出の高村の論文が詳細に論じているように、この存在自体が特異な絵からロレンスが受け取るものが、やはり触れ合いの感覚である。「タルクィニアの壁画のある墓」を訪ねる場面、まず「饗宴の墓」と呼ばれる墓において、部屋のまわりに描かれた踊る人々の絵をみたロレンスは、次のような古い言葉を思い出す。「身体と靈魂のすべての部分は信仰を知っており、神々と触れ合っている」(368)。そしてロレンスは、この触れ合いの感覚を、他の墓の壁画からも感じていく。「男が女の顎をさわっている様子は、むしろ穏やかで心地よく、繊細な愛撫の感覚が伴っている。それはやはり、エトルリアの絵の魅力の一つなのだ。そこには本当の触れ合いの感覚がある」(372)。もともとエトルリアに関する「直接 (first-hand)」の知識を求めてやってきたロレンスは、この墓の中で、まさに文字通りの意味で、その「直接」の知識、すなわち、触覚による知識を経験することになるのである。

しかし、この触覚を感じさせる絵とは、果たしてどのようなものなのか。たとえば、何か人物や動物が触れ合っているという題材としての意味だけであるならば、特に暗闇の中に置かれている絵である必要はない。その種のものならば、ごく一般的な絵においても、いくらでも見出すことができるだろう。ロレンスが感じる触れ合いの感覚は、そうした単なる題材の問題では決してない。ロレンスが注意を向けるのは、そこに描かれている人物や動物たちの、その輪郭を縁取る線である。

ロレンスの輪郭を縁取る線へのこだわりについては、すでに高村の論

文が詳細に解きあかしている<sup>5</sup>。高村は、「エトルリアの絵の機微は、中国やヒンズーの絵と同じく、描かれる存在の輪郭の、示唆に富んだ素晴らしい縁にある。それは外形をはっきりさせる線ではない。われわれが線描と呼ぶものとは違うのである」(391) というロレンスの言葉を引きながら、エトルリアの「エッジ」が、近代の「アウトライン」や「ドローイング」と対照されている点に注目する。「アウトライン」や「ドローイング」は、単純になにかを切り離すものでしかないのに対して、エトルリアの「エッジ」には、生命が内側からほとばしるような動きが感じられる、とロレンスは言う。その線は、あたかも身体を縁取るのをやめ、今にもその背景と一体化するような緊張の中にある。「それは流れるような輪郭で、体が今にも宙へと離れていくかのようであった」(391-392)。それぞれの存在を世界と分離するのではなく、むしろ世界と密着させるもの、ロレンスが壁画に感じるのは、そうした触れ合いを予感させる線の感触である。

『エトルリアの故地』において、この世界の手触り (texture) の感覚は、そのまま世界はどのようなもので成り立っているのかという問題、すなわち、世界の生地 (texture) とは何かという問題と、密接に絡み合っている。タルキニアのほかの墓地で、ロレンスは死者が手にパテラ (神酒を注ぐのに用いた浅い大皿) をかけていているのを見て、それが世界の存在の原形であり、個別の存在はそこから細胞分裂のようなかたちで派生していくというヴィジョンを抱く。

またそれは、細胞の原形質を、その核とともに表す。それは目には見

---

5 Takamura Mineo, *Tactility and Modernity: The Sense of Touch in D. H. Lawrence, Alfred Stieglitz, Walter Benjamin, and Maurice Merleau-Ponty* の 31 頁から 32 頁を参照。

えない始まりの神であり、連綿と生き続け、破壊されることはない。すべての存在の中樞。しかしそれはまた分裂し、細別していくことで、天空の太陽となり、地下の水に浮かぶ蓮となり、地上のすべての存在の薔薇になる。(356-57)

こうしたヴィジョンを自分のものとするロレンスにとって、世界にあるそれぞれの存在とは、同じ生地からできているものになる。だからこそ、両者を切り離す線ではなく、同じ生地から派生した証のようなものとして、常に触れ合いを感じさせる線によってのみ、それぞれは区別されている。

世界と自己が同じ生地できている、その世界に手触りを感じるというのは、いいかえれば、自分で自分の身体を触る行為と同じことになる。フランスの思想家ミシェル・セールは、指で唇にふれるとき、指が唇に触れているのか、それとも唇の方が指に触れているのか、その感覚の不思議さについて、次のように語っている。「この場合、『私』は接触面の両側へ交互に移動して、突然一方の接触面を世界の側へと追いやってゆく」(22)。この接触面の両側への交互の移動は、生地が同じだというロレンスの世界観全体に当てはめた場合、個々の存在が互いに反転すること、すなわち、絶え間ない生成変化の中にあることを意味するだろう。

接触面の両側へ「私」が移動するように、存在が絶え間ない生成変化の中にあるという思想は、グリフィンやキメラといった、複数の生き物が混在する動物へのロレンスの偏愛にみることができるといえる。たとえば、壁画の一つに奇妙な動物、すなわち、ライオンの頭を持ちながら、山羊のしっぽを持つという「キメラ」的な動物を発見したロレンスは、次のように述べる。

素晴らしい世界だったに違いない。その古代の世界では、存在同士が

触れ合う黄昏の中で、すべては生き生きと輝いてみえた。各存在は、昼の明るい光に照らされていた孤独な個ではなかったのだ。その古代の世界では、個々のものが外見的に明確な輪郭を持っていた。しかし、その明確な輪郭を持ちつつ、感情的に、あるいは生命的には、他のものと結びついていたのだ。あるものは別のものから生じ、心情に対立するものが感情的にはひとつとなった。ゆえに、ライオンは同時に山羊でありえ、かつ山羊でないこともありえたのだ。(392)

この特異な形象の動物に、ロレンスは、触れ合っているという状態の中で、ある存在が別の存在へと変わるといふ、生成変化の可能性を見出している。複数の動物が混在する動物は、そのひとつひとつは個という状態を保ちつつ、お互いが接触しあう状態の中で、常に別のものになりうるという潜在性を秘めている。それはまさに、ロレンスの触覚の思想を、具体的な形象でもって示すものだろう。

世界が同じ生地としてあり、そこに触れ合いを感じる時、どちらがどちらに触れているのかという感覚が曖昧になり、ある生命のかたちが他の生命でありえたのではないかという思いが生まれる。この触れ合いの感覚は、ロレンスが目指していたコスモスのあり方にそのまま重なっている。そこには、ロレンスがコスモス論で批判していた「世界を見る主体／見られる客体」という固定的な関係が解体され、互いの存在が照応しあう関係が生み出される。旅行記という「見る」ことに特化されがちなジャンルにおいて、視覚への反発から出発してたどり着く触覚の思想は、生涯を通じて追求し続けたコスモスという場所そのものだといいよう。

## お わ り に

1932年に発表された最後の旅行記である『エトルリアの故地』は、1992年になって書きかけであった一章が付け加えられる。皮肉にも、「フロレンスの博物館」と題されたその最後の章において、ロレンスの旅行記は、博物館という場所で終わりをつげる。改めて、そこに本当のエトルリア的なものはないことを承知しつつ、様々な思索にふけるなかで、ロレンスはコスモスについて言及する。「コスモスに気づくようになる方法には、まだ夢みられていないものが何百万もあるのだ。すなわち、未だに生まれていない、何百万もの多様な世界、多様なコスモスがあるのだ」(438)。その言葉は、自身の旅は博物館で終わる一方で、コスモスへの信念がより深まったことを示している。ロレンスもまた、『イタリアの薄明』の青年イル・ドゥーロのような旅行者と同じように、世界のあちこちを「見て」まわった。しかし、ロレンスにとってその見るという行為は、世界との触れ合いを感じるという行為にほかならなかった。ロレンスの旅行記のもつ特異性は、その世界の手触りを通して、ロレンスのコスモスへと導かれていくことにこそある。

## 引 用 文 献

- Lawrence, D. H. *Apocalypse and the Writings on Revelation*. 1931. Cambridge : Cambridge UP, 1980. Print.
- . *Fantasia of the Unconscious and Psychoanalysis and the Unconscious*. 1922 and 1923. Cambridge : Cambridge UP, 2004. Print.
- . *Mornings in Mexico, and Etruscan Places*. London : Heinemann, 1956. Print.
- . “New Mexico.” 1928. *Mornings in Mexico and Other Essays*. Cambridge : Cambridge UP, 2009. 173-81. Print.
- . *Sea and Sardinia*. 1921. *D. H. Lawrence and Italy*. London : Penguin, 2007. 137-326. Print.

- . *Sketches of Etruscan Places*. 1932. *D. H. Lawrence and Italy*. London : Penguin, 2007. 327-441. Print.
- . *Twilight in Italy*. 1916. *D. H. Lawrence and Italy*. London : Penguin, 2007. 1-136. Print.
- Serres, Michel. *The Five Senses : A Philosophy of Mingled Bodies*. 1985. Trans. Margaret Sankey and Peter Cowley. London : Continuum, 2008. Print.
- Takamura, Mineo. *Tactility and Modernity : The Sense of Touch in D.H. Lawrence, Alfred Stieglitz, Walter Benjamin, and Maurice Merleau-Ponty*. Diss. U of Illinois, 2011. Web. 16 Jan. 2013.
- 浅井雅志「視線は交差するか? —— 旅文学における表象をめぐる諸問題」『ロレンス研究 —— 「旅と異郷」』朝日出版社, 2010. 9-72. Print.
- 今福龍太『クレオール主義』ちくま学芸文庫, 2003. Print.
- 大澤真幸「触るとき」『<自由>の条件』講談社, 2008. 67-87. Print.
- 田部井世志子「旅人の表象としての蠅と蛇 —— アメリカ旅行記における『深みの想像力』」『ロレンス研究 —— 「旅と異郷」』朝日出版社, 2010. 183-222. Print.
- ミシェル・フーコー『監獄の誕生』1975. 田村俣訳. 新潮社, 1977. Print.