

# モダンムーヴメントのD・H・ロレンス

## ——「親密なコミュニティ」、あるいは 「美の本能」を共有するモダンデザイン

木 下 誠

本論は、20世紀イギリスの文学とデザインをめぐるモダンムーヴメント論の序説として、D・H・ロレンス (D. H. Lawrence, 1885-1930) の最晩年期を取り上げる。

ロレンスは20世紀前半のイギリスを代表する小説家のひとりである。一般的には、階級差と結婚制度の枠組みを超える性愛関係を描いた『レディ・チャタレーの恋人』(*Lady Chatterley's Lover*, 1928) の著者として知られる。<sup>1)</sup> だがその一方で、彼は多くの詩やエッセイも執筆した。なかでも興味深いのは、没年の1930年に建築デザインの専門雑誌『建築評論』(*The Architectural Review*) へ2本のエッセイを寄稿したことである。そのうちの1本、「壁に掛けられた絵」(“Pictures on the Wall”, 1930) では、インテリアデザインとしての絵画を論じている。もう1本は、故郷の炭鉱の村を回想した「ノッティンガムと炭坑のある地方」(“Nottingham and the Mining Countryside”, 1930) というエッセイである。<sup>2)</sup>

本論はまず前半部分で、モダンムーヴメントの定義に向けて、批評家レイモンド・ウィリアムズ (Raymond Williams, 1921-1988) によるロレンス評価を踏まえながら、ロレンスが無題のまま未完で遺したあるテキストの重要性を確認する。続いて後半の第4節からは、上に挙げた『建築評論』掲載の2本のエッセイのうちの後者、「ノッティンガムと炭坑のある地方」を取り上げる。ロレンスはこのエッセイのなかで、19世紀イギリスの産業化がもたらした「醜悪さ」を批判しながら、「人間の魂は、パンも必要だが、それよりも現実の美 (actual beauty) を必要とする」と述べる (“Nottingham and the Mining Countryside” 292)。本論は、ロレンスが20世紀初頭のイギリス炭鉱地域のそうした醜悪な

環境に抗って、「現実の美」をどのように現実化 (actualise) しようとしたのか、明らかにする。

## 1. 越境／帰郷するロレンス

「帰郷ほど憂鬱なことはない」——ロレンスは1927年10月末に執筆したとされる文章をこのように始めた (“[Autobiographical Fragments]” 50)。<sup>3)</sup> 原稿は無題のまま未完の状態で見捨てられたが、死後6年経った1936年に第一遺稿集の『不死鳥』(Phoenix, 1936)に掲載された。編者のエドワード・D・マクドナルド (Edward D. MacDonald) はそれに「自伝的断章」(“Autobiographical Fragments”)というタイトルをつけた。執筆のきっかけは、結果的に生前最後となった帰郷だった。ロレンスは1926年5月から妻のフリーダとフィレンツェ近郊にあるヴィラ・ミレンダ (Villa Mirinda) に住んでいた。そこから同年9月なかばにイギリスへ向かい、ノッティンガムにある生まれ故郷で炭鉱の村のイーストウッドと、妹家族が住むその近隣のリプリーを訪れた。<sup>4)</sup>

1926年といえば、イギリスにおいて20世紀最大の労働運動のひとつとされるゼネラル・ストライキが起きた年である。5月3日深夜に始まったゼネスト自体は9日間で終結してしまっただが、炭鉱労働者たちは4月30日から開始していたストライキをその後も11月まで続行した。ロレンスはこの年の9月に、抵抗を続ける炭鉱労働者たちとその家族の惨状を目の当たりにした。それは彼が20年近くもの間、距離をおいてきた現実だった。この帰郷はロレンスに最後の長編小説の舞台を提供した。炭鉱を経営する准男爵クリフォード・チャタレーとその妻コンスタンス (コニー)、そして彼女の恋人で森番のオリヴァー・メラーズを主人公とした『レディ・チャタレーの恋人』である。<sup>5)</sup>

D・H・ロレンスは炭鉱で働くアーサー・ロレンスの三男として1885年に生まれた。23歳になる1908年に故郷ノッティンガムを離れ、ロンドンで小学校教師になった。まもなくして執筆に専念するため退職。第一次世界大戦終結後には、作家としての活動の拠点をイギリス国外へと移した。まずはヨーロッパ大陸へ、さらに1922年にはイタリアを出発して東へ向かい、セイロン島やオーストラリアを経由してアメリカ大陸に渡った。1925年にはふたたびイタリアに戻ってきた。このようなイ

ギリス国外の移動を反映して、1920年代のロレンスの文学的成果を代表する長編小説や中編小説は、イタリア、オーストラリア、アメリカ合衆国、メキシコがおもな舞台となる。

さて、遺稿集『不死鳥』に「自伝的断章」として掲載された未完原稿は、その後、「ニューソープ、2927年」(“Newthorpe in 2927”)や「人生の夢」(“A Dream of Life”)といったタイトルがそのときどきの編者によって与えられた。<sup>6)</sup> ケンブリッジ大学出版局によるロレンス全集の一卷、『後期のエッセイと記事』(*Late Essays and Articles*)に収録された際には、目次では「(自伝的断章)」に横並びで「(ニューソープ、2927年)」と付記され、本文では「(自伝的断章)」のみタイトルとして掲げられた。こうしたタイトルの変遷は、この未完テキストにおける自伝的要素と虚構的要素のうちのどちらを重視するか、という編者の姿勢の違いに由来すると考えられる。始まりは次のようである。

帰郷ほど憂鬱なことはない。そこはわたしが生まれて人生の最初の20年間を過ごした、ノッティンガムシャーとダービシャーの境界に位置するニューソープという炭鉱の村である。村は大きくはなっているが、それでもたいしたことはない。炭鉱の産出量は少ない。しかし村の姿だけは変わった。ノッティンガムからの市電が大通りを走り、ノッティンガムやダービーに行くバスの便もある。店は以前より大きく、表の板ガラスが立派になっている。映画館が2軒とダンスホールが1軒できている。

けれども、イングランド中部の貧しく汚くみすぼらしい雰囲気をまぬがれることはどうやってもかなわなかった。スレート屋根の狭く汚ない煉瓦造りの家が立ちならび、貧しさと小ささと卑しさと底なしの醜悪さ(ugliness)が全体を覆い、真面目に教会に通うようなお上品さ(respectability)と表裏一体をなしていた。わたしが子どもの頃と同じだが、ただ一層ひどくなっていた。(50)

この始まりは、1927年のフィレンツェ郊外で執筆中のロレンスが、前年の帰郷をきっかけにして「人生最初の20年間を過ごした」故郷の村について語っているかのようなようである。だが厳密には、冒頭部分からすでに虚構化が始まっている。「わたし」はニューソープという村で生まれ

育ったという。一方、実際にロレンスが生まれ育った村はイーストウッドである。イーストウッドはニューソープと同じ「ノッティンガムシャーとダービシャーの境界に位置する炭鉱の村」とはいえ、1マイル半ほど西に位置する。

このように「自伝的断章」は細部に虚構を含む自伝的な叙述モードで始まり、さらに半ば近くから幻想的な様相を呈してくる。「わたし」は子ども時代の思い出が染み込んだ石切り場に引き寄せられ、近くの岩の窪みで眠りに落ちる。しばらくして目覚めると、そこが一千年後、つまり2927年のネスラップと呼ばれているかつてのニューソープであることを知る。「わたし」は一千年の眠りの後に未来の故郷に帰ってくる。「ニューソープ、2927年」という別タイトルは、この後半の幻想譚部分から採られている。<sup>7)</sup> テキストは未完という状態に加えて、自伝的エッセイのように始まりながら幻想的物語へと展開する叙述モードの点からも、統一性を欠いた「断章 (fragments)」と言える。

上に引用したテキスト冒頭部分では、「わたし」は記憶のなかにある過去のニューソープと目の前に見える現在のニューソープを比較し、変わった点と変わらない点をいくつも語っている。ニューソープは「わたし」の故郷ではあるが、しかしそこは「わたし」が知るかつてのニューソープと同じではない。そしていまの「わたし」は、もはやニューソープの人間ではない。こうした冒頭部分から、帰郷とは、かつて「わたし」が過ごした過去あるいは記憶のなかの故郷、いま「わたし」の目の前に広がっている現在の故郷、そして故郷を離れた「わたし」の本来の居場所、とのあいだの空間的および時間的な関係を再調整するプロセスだとわかる。ニューソープはいかに交通の便がよくなり近代化が進んだようにみえても、「貧しく汚くみすぼらしい雰囲気」が「一層ひどくなっていた」。このような現実、ニューソープを離れたかつての自分の判断の正しさを、帰郷を契機にして再確認することになるだろう。一方には「貧しさと小ささと卑しさと底なしの醜悪さ」、つまり労働者階級の物質的な困窮に起因する惨めさがあり、もう一方には「真面目に教会に通うようなお上品さ」、言い換えれば現実の生活環境を取り繕うかのような中産階級の価値観への擦り寄りがある。「わたし」／ロレンスは、このふたつに挟まれた日常の息苦しさからの解放を半生にわたって求めて、故郷から遠く離れた土地を移動し続けたのだろう。

このように帰郷の経験は個人的なものであると同時に社会的なものであり、個人と社会を、さらには過去と現在と未来をあらたに切り結ぶものであると考えられる。その切り結びに生じる緊張の感覚を、ロレンスは「帰郷ほど憂鬱なことはない」と表現したのではないだろうか。とはいえ、帰郷にともなう憂鬱さをめぐってここで指摘したいのは、故郷から抜け出したことに対する「わたし」／ロレンスの倫理的な後ろめたさといったたぐいのことではない。

## 2. レイモンド・ウィリアムズのロレンス評価

まず指摘すべきは、ロレンスは別のエッセイで、帰郷の憂鬱はゼネストに由来する、と書いている点である。執筆のきっかけは「自伝的断章」と同じく1926年9月の故郷訪問だった。そのエッセイも無題のまま遺され、1968年出版の第2遺稿集の『不死鳥Ⅱ』(Phoenix II)で初めて公開された。編者はそれに「ベストウッドへの帰郷」(“Return to Bestwood”)というタイトルをつけた。ケンブリッジ大学出版局の『後期のエッセイと記事』の解説によると、執筆時期は諸説あるが、1926年10月半ばから末にかけてではないかという。10月4日にイギリスからフィレンツェ郊外にあるヴィラ・ミレンダに戻って、まもなくのことになる。ちなみに、ロレンスが『レディ・チャタレーの恋人』の第一稿に着手したのも同時期、10月20日すぎのことであった。<sup>8)</sup>「ベストウッドへの帰郷」のベストウッドとは、ロレンスが1913年に発表した自伝的小説『息子と恋人』(Sons and Lovers)において故郷のイーストウッドをモデルにした村を描く際に用いた名前である。エッセイはつぎのように始まる。

わたしは9月末に数日間、イングランド中部地方の故郷(home)へ帰った。とは言っても、生まれ育った家(home)は残っていない。すでに両親は亡くなっている。それでもわたしの姉妹がその地域にいたので、そこを故郷(home)と呼ぶ。そう、ノッティンガムとダービーのあいだの炭鉱地域のことである。

自分の生まれた地域に戻ると、いつもわたしは憂鬱になる。40歳を過ぎて、これまで20年近くもあちこち渡り歩いてきたような

ものなので、世界中のどこよりもおそらく自分の生まれ育った場所  
にいと、よそ者と感じてしまうのだ。(15)

「自伝的断章」の場合と同様に、帰郷するといつも憂鬱になる、と「わたし」は言う。その憂鬱さは、故郷にいるにもかかわらず、「よそ者」と感じてしまうことに起因しているようだ。この「よそ者」の感覚には二重の意味がある。ひとつには、故郷から長いこと遠く離れていたために故郷以外の土地に馴染んでしまい、その結果、故郷以外で「気楽にいられる」ように「わたし」が変わったということ。もうひとつは、「子ども時分のままの場所に戻りたいと思っている」にもかかわらず、20年経ってベストウッドが変わってしまったということ。クイーン・ストリートの角にはかつて「肉屋のボブ」が住んでいたが、彼が死んだ後にそこは「すっかり建て替えられている」し、「ノッティングム街道に来てもどこがどこかわからなくなっている」(15)。この始まり部分における「憂鬱」は、「20年近くもあちこち渡り歩いた」のちの帰郷という「わたし」の個人的越境経験とノッティングムの社会的変化との間の困難な調整に起因する。

だが、エッセイ「ベストウッドへの帰郷」の「わたし」は、今回は炭鉱ストライキを目撃したために「特別な憂鬱」なのだ、と語り始める。

しかし今回の特別な憂鬱は、いまなお続いている大規模な炭鉱ストライキのためだ。どの家でも家族はマーガリン付きパンとポテトでしのいでいる。炭鉱夫たちは夜明け前に起きて、最後に残ったいなかの奥まったところまで足を踏み入れて、まるで飢饉であるかのように、ブラックベリーをあさっている。1ポンドのブラックベリーを4ペンスで売なのだ。それでポケットには4ペンスが入ってくる。

しかしわたしが子どもの頃は、そんなことはまったく恥知らずの行いだった。そのような男らしくない仕事に自分を卑しめることなど、けっしてしなかつただろう。小さな籠を手にかに帰るなんて。(16 強調は原文)

「大規模な炭鉱ストライキ」を続ける男たちは、子どものころの「わた

し」の記憶にある炭鉱労働者たちの姿から大きく変わってしまった。その変化は、炭鉱での仕事が停止してしまって収入が途切れた穴埋めとして、4ペンスを手に入れるためにブラックベリーを摘むという、「男らしくない仕事」に身を貶める姿で表現されている。炭鉱ストライキが男たちの日常生活におけるふるまいを変えてしまった。「今回の特別な憂鬱」はそれに由来する。「子どもだったらブラックベリーを4ペンスのために摘むだろうし、女たちや若造たちもそうするだろう。しかし、結婚した一人前の男である炭鉱夫たちがブラックベリー摘みだなんて！」(16)。ここに「わたし」/ロレンスの女性蔑視があることは言うまでもない。

こうした憂鬱の意味をもう一步踏み込んで考察するために、批評家レイモンド・ウィリアムズの言葉を参照してみたい。イングランドとの境界近くにあるウェールズの小さな村で生まれたウィリアムズは、1926年の南ウェールズでのゼネストをプロットの重要な要素とする長編小説『ボーダー・カントリー』(*Border Country*)を発表した。1960年のことである。彼は執筆開始の1947年から出版の1960年までに、その原稿を第7稿まで書き直したそうである。執筆の際に直面したこの困難について、インタビューでつぎのように語っている。

それで次第にわたしは、1945年以降の変化を考えれば問題はなんであるのかがわかってきたのです。それは、内側から見た労働者階級のコミュニティの描写と、人びとが自分の家族や政治的なつながりをいまだ感じながらもそこから抜け出す動きの描写、その両方を可能にするようなフィクションの形式を見つけることでした。そうした経験の変化は、とても多くの人たちの生活にみられましたので、ある種の社会的重要性を帯びているように思われました。しかし、簡単にはそのための形式は手に入りませんでした。1950年代のあらたな形式は、多くの作家たちがすぐさまそれに飛びついたのですが、概して逃避 (escape) の小説のさまざまな変奏であり、それはロレンスの一部分 (one part of Lawrence) が準備したものでした。彼らのテーマは、実際は労働者階級からの逃避でした。最上階の部屋 (the room at the top) へ引越したり、飛び立つ経験だったり。彼らには、労働者階級の生活における連続性の感覚



(any sense of the continuity of working class life) が欠けていました。その生活は、ひとりの個人がそこから抜け出したからといって終わってしまうものではありませんが、内側からそれ自体が変化してもいるのです。(Williams, *Politics and Letters* 232)

ウィリアムズは「1950年代のあらたな形式」に「すぐさま飛びついた」作家たちとして、「怒れる若者たち (Angry Young Men)」と呼ばれた作家たちを念頭に置いている。そのうちのひとり、ロレンスと同郷のノッティンガム出身の小説家アラン・シリトー (Alan Sillitoe, 1928–2010)。彼は戦後の復興を反映したいわゆる「豊かな社会 (affluent society)」での労働者階級の生活を、高尚なモダニズムの形式に抗うようにリアリズムの形式で描いた。代表作は長編小説『土曜の夜と日曜の朝』(*Saturday Night and Sunday Morning*, 1958) や中編小説『長距離走者の孤独』(*The Loneliness of the Long Distance Runner*, 1958) である。他に示唆されている作家は、階級上昇の挫折を描いた小説『最上階の部屋』(*Room at the Top*, 1957) の著者ジョン・ブレイン (John Braine, 1922–1986)。そして前世代の「お上品」な客間喜劇 (drawing-room comedy) をロンドンのウェストエンドの舞台から追いやったとされるキッチン・シンク劇『怒りを込めて振り返れ』(*Look Back in Anger*, 1956) の著者ジョン・オズボーン (John Osborne, 1929–1994)。ウィリアムズによると、彼らは「内側から見た労働者階級のコミュニティの描写と、ひとびとが自分の家族や政治的なつながりをいまだ感じながらもそこから抜け出す動きの描写」の切り結びを断念し、「1950年代のあらたな形式」に「すぐさま飛びついた」。だからこそ、話題の新進気鋭の作家として成功した (上に例としてあげた作品はどれも出版されて数年後に映画化され、ブリティッシュ・ニュー・シネマの流れを生み出す)。だがそれによって手放されたのが、「労働者階級の生活における連続性の感覚」だった。しかもその「連続性」には、「内側から」の「変化」も含まれる。このような認識を、『ボーダー・カンントリー』を第7稿まで書き直すことになったウィリアムズは語っている。

まず注目すべきは、1950年代における「概して逃避の小説のさまざまな変奏」を「ロレンスの一部分が準備した」、という指摘である。それは遡及的に見れば、ロレンスのあたらしさの証拠である。1920年代



のイギリス国外での越境経験、言い換えれば故郷からの「逃避」は、そのあたらしさの原因であり結果でもある。

だがウィリアムズは、あくまでもそれをロレンスの「一部分」として  
いる。その重要性を見落とすべきではない。つまりロレンスには別の  
「一部分」があった。ウィリアムズが留保つきとはいえ、ロレンスに一  
定の評価を与えて来た理由は、「ロレンスの一部分」以外にあったと思  
われる。すなわちその別の部分とは、「内側から見た労働者階級のコ  
ミュニティの描写と、人びとが自分の家族や政治的なつながりをいまだ  
感じながらもそこから抜け出す動きの描写」を切り結び、「労働者階級  
の生活における連続性の感覚」を手放さなかったロレンスである。<sup>9)</sup> た  
しかにロレンスのある「一部分」は、1950年代の「労働者階級からの  
逃避」を先導したかもしれない。しかし別の一部分ではそうではなかつ  
た。このようなロレンスのなかの二面性が、最初に取り上げた自伝的  
エッセイ兼幻想譚に未完という結果をもたらしたのではなかつたろう  
か。彼は1926年にゼネスト後の炭鉱労働者たちの苦境を目撃し、帰郷  
という時間的空間的な距離の再調整にふさわしい形式を見つけようと  
した。だがそれはかなわず、叙述モードにおいても統一性を欠いた「断  
章」テキストが遺された。「断章」とは、完成に向けた失敗の重要な痕  
跡である。

### 3. 「変化をもたらす社会的エイジェンシー」としての モダンムーヴメント

本論は、適切な形式を見つけられずに未完のまま遺された、という  
「自伝的断章」にみられる完成に向けた失敗にこそ、ロレンスの重要性  
があると考える。「自伝的断章」の不完全さは、「逃避の形式」を準備し  
た「ロレンスの一部分」とは別の一部分の存在を指し示している。それ  
は、『ボーダー・カントリー』の原稿を改訂し続けたレイモンド・ウィ  
リアムズの場合と同様に、1950年代の先駆者となったり、あたらしい  
形式に飛びついたりするよりも、価値あることだったのでないだろう  
か。

さらにウィリアムズの別の言葉でロレンス評価を確認しよう。彼は  
『いなかと都会』(*The Country and the City*, 1978) でロレンスについて

以下のように述べている。

ロレンスが繰り返し却下するのは——だが、たえずそれを考えずにはいられないという事実は却下してしまうことと同じく重要なのだが——変化をもたらす社会的エイジェンシーという概念と実践 (the idea and the practice of social agencies of change) である。ロレンスは、いつも、再生という考えと革命という考えのあいだでためらう。彼は過去よりも未来をずっと重視し、変化は根元から枝葉まで徹底したものであるべきだと考える。しかし、現実には可能な革命的運動はたんに財産をめぐる闘いとしか、彼には思えない。よって本気で取り組む前に、生のあらたな感覚、という別のヴィジョンを求める。さもないと、再生につながらず、最終的な崩壊となってしまうだろうから。(Williams, *The Country and the City* 268)

ロレンスが「繰り返し却下する」のは、「変化をもたらす社会的エイジェンシーという概念と実践」である。それゆえに彼は「再生」と「革命」の間で「いつも」躊躇し、結局は「再生」を選択する。ロレンスにとって「現実には可能な革命的運動」は「財産をめぐる闘い」にすぎない。たとえストライキのように集団的な運動の形態であっても、それは財産の私的な所有をめぐる闘いとしか思えない。そのために彼は、「生のあらたな感覚、という別のヴィジョン」を欲する、というのである。

本論がウィリアムズによるこのロレンス評価を決定的に重要と考えるのは、「繰り返し却下する」という表現のなかの「繰り返し」という指摘ゆえである。ウィリアムズはこの「繰り返し」の意義を伝えるために、引用した第一文の途中に接続詞“though”で始まる従属節を挿入している（「だが、たえずそれを考えずにはいられないという事実は却下してしまうことと同じく重要なのだが」）。ロレンスが「たえずそれ」つまり「変化をもたらす社会的エイジェンシーという概念と実践」を「考えずにはいられないという事実は」、「繰り返し却下する」と「同じように重要」なのだという。否定してもまた「それ」について「考えずにはいられない」。それほどまでにロレンスは、「変化をもたらす社会的エイジェンシーという概念と実践」に、じつは取り憑かれている。却下しても「それ」は回帰するため、そのたびに「繰り返し」退けられる。第二

文の主語「ロレンスがためらうのは」の後、コンマで挟むことで強調された副詞「いつも (always)」も、「繰り返し」と同じ効果をもたらす。それは、ロレンスが「変化をもたらす社会的エイジェンシーという概念と実践」の可能性に引き寄せられる力の大きさを、重ねて強調しているのである。

ロレンスは「革命」と「再生」のあいだで躊躇した結果、いつも、「生のあらたな感覚、という別のヴィジョン」としての「再生」を選ぶ、とウィリアムズは言う。だが、この選択の重要性は「再生」の内容そのものにあるわけではない。「変化をもたらす社会的エイジェンシーという概念と実践」に強く引き寄せられながら「繰り返し」それを「却下」した結果あるいは効果としての「再生」、というプロセスあるいは形式が重要なのである。「エイジェンシー」とは、特定の効果をもたらすアクション（ないしは介入・リアクション）を意味する。ウィリアムズは「社会的」という言葉によって、そこに集団性を付与している。

「変化をもたらす社会的エイジェンシー」とは、社会に変化をもたらす、あるいは社会の変化に応答する、集団的な（リ）アクション、という意味である。ロレンスが「再生」を語る時、そこでは「変化をもたらす社会的エイジェンシー」という集団的（リ）アクションの可能性が「却下」されている。「再生」から読むべきは、その痕跡である。

本論は「変化をもたらす社会的エイジェンシーという概念と実践」の可能性に、モダンムーヴメントという名称を与える。モダンムーヴメントとは、社会をモダンに「変化」させる運動（ムーヴメント）、あるいは社会がモダンな様相へと「変化」するプロセスに応答（介入・リアクション）する運動であり、それは20世紀版「変化をもたらす社会的エイジェンシーの概念と実践」のひとつであると考えられる。ただし今日、モダンムーヴメントと言えはまずもう少し限定的に、建築デザインの分野においてモダニズムの浸透を目指した20世紀前半から半ばにかけての運動を指す。オクスフォード大学出版の『建築および景観建築辞典』(A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture, 2006)の「モダンムーヴメント」の項には以下のように記されている。

モダンムーヴメント：過去とのあらゆる様式的および歴史的なつながりを断つことを目指した20世紀建築の運動（モダニズムとも呼

ばれる)。……

未来派や構成主義といった20世紀初頭の運動は、機械とテクノロジーと工業化された動力の表現にその答えを求めた。機械の美学(Machine Aesthetic)の探求が、ときには目的そのものともなった。……

1927年までにインターナショナル・モダニズムが立ち現れた。ビルの屋根は白くて直角で平らで、大きな窓には金属のフレームがあり(例:シュトゥットガルト郊外ヴァイセンホーフに1927年の展覧会用として建設された実験住宅群、ル・コルビュジエのデザイン)、ル・コルビュジエがそうしたモダンムーヴメントの目指すべき方向のモデルを提示した。(Curl 495-96)

こうした記述に見られるように、事後的な整理としては、モダンムーヴメントはモダニズムを浸透させる国際的な運動であったり、あるいはモダニズムそのものであったりする。しかしながら、あくまでもモダニズムはモダンムーヴメントが実現を目指した理念の手段あるいは結果として達成されたものに与えられた名称なのではないのか——そのように考えさせるのが、1930年代初頭にドイツからイギリスへ移住してきた越境する建築史家・美術史家、ニコラウス・ペヴスナー(Nikolaus Pevsner, 1902-1983)によるモダンムーヴメントの捉え方である。

ペヴスナーの『モダンムーヴメントの先駆者たち——ウィリアム・モリスからヴァルター・グロピウスまで』(*Pioneers of Modern Movement: From William Morris to Walter Gropius*)は、モダンムーヴメントが勢いを増しつつあった1936年に出版された。彼はモリスを「モダンムーヴメントの父」として以下のように位置づけた。

彼[ウィリアム・モリス]の議論の出発点は、彼が実際に自分の身近で見ていたアートの社会的状況である。アートには「もはや根がなくなってしまった。」芸術家は日常生活から遊離し、「ギリシャとイタリアの夢にふけている(中略)しかもそれも、ほんの少数の人びとだけが、分かった理解したり感動させられたりしたふりをしているだけなのだ。」このような状態は、アートに関心をもつひとなら誰でも、おおいに危険と感じるに違いない。それでモリスは、

「わたしは少数のひとのためのアートは欲しくない。少数のひとのための教育や、少数のひとのための自由など、なおのことだ」と説き、今世紀のアートの運命を決する重大な問いを次のように掲げた。「すべての人が共有できないのであるならば、いったいアートになんの用があるのか。」このような意味において、モリスは20世紀の真の預言者であり、モダンムーヴメントの父なのである。

(Pevsner 23-24 (中略) 部分は原文ママ)

モリスが問題視したのは、「アートにはもはや根がなくなってしまった」という同時代の「アートの社会的状況」である。モリスによる「ギリシャとイタリアの夢に耽って」という表現については、該当箇所の原文にあたると、その直前に「過去の美の鑑賞に耽っていて (wrapped up in contemplation of the beauty of past times)」とある。「ギリシャとイタリアの夢」とは、ギリシャとイタリアのかつての夢のように素晴らしいものという意味になるだろう。そのような一部の人たちだけにアクセス可能な美を、その一部の人は「理解したり感動させられたりしたふり」をしている、とモリスは批判する。20世紀イギリスの文学とデザインの本論のモダンムーヴメント論とは、このように表現されるモリスの「日常生活」と触れ合う中世主義的およびゴシック志向と、いわゆるモダニズムとの関係を考察することになるだろう。<sup>10)</sup>

モダンムーヴメントの定義としてなによりも重要なのは、「すべての人が共有できないのであるならば、いったいアートになんの用があるのか」というモリスの問いかけである。<sup>11)</sup> ベヴスナーにとっては、モリスがすべての人びとによるアートの共有を志向しているがゆえに、「モダンムーヴメントの父」なのである。アートの共有というモリスの理念に、モダンムーヴメントの萌芽がある。ただし、イギリスにおけるその後のモダンムーヴメントは、手しごとを重視するモリスの思想および実践を引き継いだアーツ・アンド・クラフツ運動の歴史主義ゆえに、20世紀に入ってまもなくして頓挫してしまう、ともベヴスナーはつけ加えて指摘するのだが。

本論におけるモダンムーヴメントとは、ウィリアム・モリスが「すべての人が共有できないのであるならば、いったいアートになんの用があるのか」と問うときに表わされているような、共有するアートへと向か

う「変化をもたらす社会的エイジェンシー」の探求である。モリスが「モダンムーヴメントの父」であるならば、その遺産は、直接の後継たるアーツ・アンド・クラフツ運動以外に、どのような変化をともしつつ、20世紀イギリスの文学とデザインで継承されたのか。この問いをめぐる本論の批評的意義は、ロレンスを「モダンムーヴメントの父」ウィリアム・モリスのもうひとりの継承者として、これまで看過されてきたロレンスとデザインの関係性をプリズムにして見えてくるモダンムーヴメントの展開を跡づけることにある。

ロレンスがモリスから受けた影響については、これまであまり注目されることはなかった。<sup>12)</sup> だが、幻想譚としての「自伝的断章」において2927年のニューソープで目覚める「わたし」は、モリスの『ユートピアだより』(*News from Nowhere*, 1891)において22世紀のロンドンで目覚めるウィリアム・ゲストを想起させる。また、幻想譚部分が始まってまもなくして「自伝的断章」のテキストは途切れてしまうため、そのあとどのように展開させるつもりだったのかは不明だが、遺されたテキスト部分の最後にはロレンスがモリスを意識していたことの痕跡がある。2927年に目覚めた「わたし」は、石切り場で眠っていた間の(一千年の)汚れをまるで清め落とすかのようにふたりの男に水で体を洗ってもらう。その後、彼らに連れられて入った建物の奥の部屋に、「わたし」は「伝統復興風のモダンな家具 (the modern furniture-revival sort) である、がっしりしたオークの肘掛け椅子」が置かれているのを目にする。

「クッションの上に横になったらどうですか？それとも、座りたいですか？さあどうぞこれを！」と言って、伝統復興風のモダンな家具である、がっしりしたオークの肘掛け椅子を見せた。それは部屋にポツンとひとつ置かれていた。しかし、時を経て黒ずみ、縮んで見えた。わたしは身震いした。

「この椅子は何年前のものですか？」

「およそ一千年前だ！特別な保存例だ」

わたしはもう我慢できなかった。暖炉前の絨毯に座りこむと、涙がどっとあふれて、魂が溺れるまでさめざめと泣いた。(67)

この引用部分の後、20行ほどでテキストは唐突に終わる。「わたし」の

目の前に置かれた「伝統復興風のモダンな家具である、がっしりしたオークの肘掛け椅子」については、次のような注がつけられている。「ロレンスはアーツ・アンド・クラフツ運動を示唆しており、[家具製造販売業者でデザイナーの] アンブローズ・ヒール (Ambrose Heal, 1872-1950) やゴードン・ラッセル (Gordon Russell, 1892-1980) らがデザインしたような椅子を念頭に置いていたと思われる。ヒールとラッセルは、イングランドの伝統的スタイルを基盤にした家具の制作のためにモダンな方法を用いた」(345)。

ロレンスが「伝統復興風のモダンな家具」という表現で、厳密になにを念頭に置いていたのかは分からない。だが注にあるように、その歴史的文脈はモリスの思想と実践を受け継いだアーツ・アンド・クラフツ運動から、1915年にイギリスで立ち上げられた団体“Design and Industries Association” (DIA) への展開である。<sup>13)</sup> このDIAという組織は、ドイツ工作連盟の活動に刺激を受けて設立された。中心になって活動していたのは、イギリスのインダストリアル・アートの質の劣化およびその分野での経済的競争力の低下に危機感を抱いたデザイナーや製造・販売業者たちであった。彼らは、モリスが提唱し実践した手しごとの重要性を十分に認識して「イングランドの伝統的スタイル」を踏まえつつも、製造業者やデザイナーたちによる「モダンな方法」としての機械の活用を製作過程に組み込んだ。家具製造業者のヒールやラッセルはDIAの中心的メンバーだった。彼らはモリスの遺産としての19世紀的な手工芸と、モリスが否定した機械による製作という20世紀的な手法を組み合わせることによって、より多くの人びとにモダンなよいデザインとよい質の家具を提供しようとした。<sup>14)</sup>

#### 4. 「親密なコミュニティのようなもの」のために

次に、ロレンス最晩年のエッセイ「ノッティンガムと炭坑のある地方」を取り上げる。このエッセイは、モダンなイギリスをあらたに立ち上げるためのマニフェストである。「これまでのすべてを捨ててしまおう。どんなにその代価を払うことになろうとも、変えるために始めるのだ (Do away with it all, then. At no matter what cost, start in to alter it.)」(294) ——ロレンスは過去との断絶というモダンな感覚と振る舞



いによって、あらたな始まりを提唱する。「あたらしいイングランドを作ろう (Make a new England.)」(294)。ロレンスはこのエッセイを執筆した約半年後に亡くなった。

ロレンスの死後、遺稿集『不死鳥』(*Phoenix*, 1936) に収められた「ノッティンガムと炭坑のある地方」は、初版のハイネマン社版で8頁ほどの、文字通り小品である。彼はこのエッセイで、故郷ノッティンガムにあるイーストウッドの村の思い出を語りながら、産業化が進んだ19世紀以降の炭坑地域の変貌を振り返っている。ロレンス研究者のフィオナ・ベケット (Fiona Becket) は、それを「生まれ故郷のノスタルジックな回想 (a nostalgic looking back at his origins)」と呼んだ (Becket 6)。ケンブリッジ大学出版局ロレンス全集の一卷、『後期のエッセイと記事』の解説によれば、ロレンスは亡くなる半年前の1929年9月初旬には書き始めたはずであるという。<sup>15)</sup> 執筆のきっかけは、エッセイ「壁に掛けられた絵」について、雑誌『建築評論』からの依頼であった。

拙論「“Why Design and Plan”——雑誌『建築評論』とポスト・レッセフェール期のD・H・ロレンス」では、この掲載雑誌の文脈を明らかにした。以下はその繰り返しになるが、掲載の事実関係を記しておく。『建築評論』の編集主幹のヒューバート・ドゥ・クロニン・ヘイスティングズ (Hubert de Cronin Hastings, 1902–1986) は「産業化がイングランドの景観に与えた悪影響を、スウェーデンの例と比較しながら考察する特集号を計画」していた、とケンブリッジ大学出版局ロレンス全集版の注釈者ジェイムズ・T・ボルトン (James T. Boulton) は補足説明する。<sup>16)</sup> なぜスウェーデンとの比較なのか、この「特集号」の文脈についてボルトンは触れていないが、それは1930年5月から9月までストックホルムで開催されることになっていた展覧会「インダストリアル・アート、実用アート、手工芸の展覧会 (Exhibition of Industrial Art, Applied Art and Handicraft)」(以下、ストックホルム展と表記) に合わせた企画であった。ロレンスが執筆依頼をうけたエッセイは、彼の死後半年経って、『建築評論』1930年8月号の特集「ストックホルム1930」(“Stockholm 1930”) に掲載された。しかも特集の実質的な巻頭記事であった。ストックホルム展は、『建築評論』で特集が組まれた当時、建築や居住環境のモダンデザインの展覧会として大成功をおさめつ

つあった。ところがロレンスのエッセイは、ストックホルム展はおろか、スウェーデンの工芸・デザインにもまったく触れていない。

これはいったいどういうことなのだろうか。拙論「“Why Design and Plan”——雑誌『建築評論』とポスト・レッセフェール期のD・H・ロレンス」では、特集「ストックホルム1930」が19世紀的レッセフェールを批判しつつイギリスへモダニズム導入の必要性を訴える企画だったこと、そしてロレンスのエッセイ「ノッティンガムと炭坑のある地方」もその方向性を共有していると読まれるように編集されていたことを明らかにした。以下は拙論のつづきとして、19世紀イギリスの産業化がもたらした環境の「醜悪さ」に抗って、ロレンスはどのように「現実の美」を現実化しようと提唱したのか、テキストを分析する。

「この炭坑の村々は形が整って魅力的な、イタリアの美しい丘の上に立つ町並みのようになっていたかもしれなかった。だが実際にはどうなったか」——このようにロレンスは故郷ノッティンガムの過去100年間の変化について語り始める。彼が強調するのは「醜悪さ」である。

だれも分かっていなかったが、19世紀に男の魂を本当の意味で裏切ったのは、醜悪さだった。繁栄したヴィクトリア時代に、財産を持つ階級の人びとと産業の推進者たちは大きな罪を犯した。それは醜悪さ、醜悪さ、醜悪さだった。卑屈さや不格好な醜悪な環境、醜悪な思想、醜悪な宗教、醜悪な希望、醜悪な愛、醜悪な衣服、醜悪な家具、醜悪な家、醜悪な労働者たちと雇用主たち。そういった醜悪さを労働者たちに押しつけた。人間の魂は、パンも必要だが、それよりも現実の美を必要とする。(291-92)

ロレンスは「醜悪な」という形容語を繰り返しながら、階級問題に光を当てる。「繁栄したヴィクトリア時代」に「財産を持つ階級の人びとと産業の推進者たち」が富を蓄積した一方で、彼らは労働者たちを「醜悪さ、醜悪さ、醜悪さ」へと追いやったからである。ウィリアム・モリス研究者の川端康雄は、ロレンスのこのような言葉づかいについて、「芸術創造の観点から産業主義を批判したモリスの社会思想がロレンスに直に流れ込んでいることを証す発言であるように思える」と指摘する。さらには、「衣服」、「家具」、「家」への言及はモリスの言う「レッサー・

アーツ」すなわち装飾芸術であり、ロレンスはこれらを人間の魂に必要な「現実の美」(actual beauty)の重要な部分に含めている」との認識のもとに、ロレンス初期の長編小説『息子と恋人』(Sons and Lovers, 1913)における「装飾芸術への関心」を分析している(川端3)。<sup>17)</sup>

たしかに、産業化および拝金主義の弊害を「醜悪さ」として表現するロレンスにモリスの影響を確認できる一方で、このエッセイで注目すべきは、「現実の美」を現実化させる可能性として、かつての炭鉱労働者たちの本能的な力を重視している点である。ロレンスはその力を、炭鉱の発展の歴史的な枠組みのなかに置く。まず、彼が生まれる60年ほど前、つまり1820年ごろに炭鉱経営会社のB. W. & Co.が鉱山を開いたことによって、炭鉱労働者たちの家族を中心としたイーストウッドの村が誕生した、と語り始める。その後、炭鉱の本格的な機械化が進んで「真に工業化された鉱山」となった(287)。結果的にイーストウッドでの生活は、「産業化と古き農業中心のイングランドとのあいだの奇妙な交差」において営まれるようになった。だがそれでも、「採掘坑は男たちを機械のようにしてしまうことはなかった」という。

人びとはほとんどすべての面で本能に従って生活していた。父の時代の男たちは読み書きができなかった。そして男たちは炭鉱で機械のようになることはなかった。たとえ炭鉱が機械化しても。採炭請負制度のもとで、炭鉱夫たちは親密なコミュニティのようなものとして働いた。彼らは文字通りの裸のつきあいを知っていた。奇妙に密着した親密さでもって。そして「採炭場」の暗さと地下深さと絶えず晒されている危険が、炭鉱夫たちの肉体的、本能的、直感的な男たちの交わりをどこまでも高めた。その交わりはほとんど接触と言っているほど密着したもので、とてもリアルでとても力強かった。この身体的な気づきと親密な一体感が、坑道では最高点に達した。(289 強調は原文)

炭鉱労働者たちによって掘り出された石炭はイギリスの機械産業化を押し進めた。だが機械化が進んだ坑道でも、「わたしの父の時代」の男たちは「機械のようになる」ことはなかった、と19世紀後半についてロレンスは言う。機械化されることなく、「本能」で生きていた炭鉱労働

者たちは、彼らのあいだに形成される「親密なコミュニティのようなもの」という労働のあり方で特徴づけられる。あるいは、男たちのエロティックとも言える接触の交わりによって。そうした「コミュニティ」および「親密な一体感」は、彼らの「身体的で本能的で直感的な接触」によってもたらされる。

さらに、男たちを結びつける本能は、以下のように彼らの「美の本能」と重なり合う。

炭鉱夫たちには美の本能もあった。だが彼らの妻たちにはなかった。炭鉱夫たちは深く本能に根ざして生きていて、昼間の野心や昼間の知性もなかった。そう、彼らは生活の理性的側面を避けた。生を本能的、直感的に把握することが好んだ。労賃についてあまり深刻には考えなかった。この問題にうるさく小言でなじるのは、当然ながら、女たちであった。

男たちを哀れむのは大きな間違いである。男は自分を哀れむなど夢にも考えていなかった。ただし、煽動家たちと感傷家たちが気づかせるまでは。それまで男は幸せであった。満ち足りていたのである。(290)

ここにロレンスの悪しき男尊女卑が表現されていることは、否定できない。男たちには「美の本能」があり、彼らの妻にはない、というのだから。ふたつ前の引用文最後のフレーズで言い換えるならば、女たちは「現実の美」よりも「パン」を欲する、ということであろう。炭鉱労働者たちの「本能や直感によって生活を捉えること」と対立するのが、「昼間の野心」や「昼間の知性」や「生活の理性的側面」、つまりは「パン」への欲求である。男たちは女たちのように「労賃」の低さを気にすることもない。にもかかわらず、「煽動家と感傷家」はそんな彼らに満ち足りない思いを生じさせ、自分たちを「憐れむ」ように仕向けた。つまり「現実の美」ではなくて「パン」の欠乏に、男たちの意識を向けさせた。

さらには、美をひとりで「所有」しようとするのが批判の対象になる。というのも、それは「親密なコミュニティのようなもの」よりも「わたし」を優先する個人主義にはかならないからである。ここでもロ

レンズは、批判すべき個人主義を女性的な特質としている。「醜悪さ」をもたらす物質主義的な中産階級——「財産を持つ階級の人びとと産業の推進者たち」——への批判が、女性蔑視へと以下のようにスライドしている。

花を愛することは、間違った方向にひとを導いてしまう場合がある。たいていの女たちは、所有物として、そして自分を飾るものとして、花を愛する。女たちは花を見て、一瞬驚いて、そして立ち去る、ということができない。彼女たちは花に気づいて心惹かれると、すぐさま摘んでしまわずにはいられない。引っこ抜くのだ。そう、わたしのもの！わたしのもの！わたしが身につけるモノ！だから今日、いわゆる花への愛はほとんど、このように所有物にするために手を伸ばすエゴイズムにすぎない。わたしが手に入れたモノ。わたしが飾り立ててくれるモノ。しかしながら、わたしは裏庭でたたくむ多くの炭鉱夫たちの姿を見たことがある。彼らは、奇妙な、距離を置いてじっと見て思いふけている（contemplate）状態で、花を見つめていた。それは美が目の前にあることを本当に（real）気づいている姿だった。（291 強調は原文）

女たちは「わたしに付け加えるもの」「わたしを飾りたてるもの」として花を「所有」する。つまり、花の美を私有する。それに対して炭鉱労働者たちは、裏庭で花を「じっと見て思いふけている」ままであり、それを摘むようなことはしない。彼らのそうした姿は、「美が目の前にあることを本当に（real）気づいている」ためだという。花の美を前にした男たちの熟考は、花を摘んでしまう女たちによる私有とは異なる。男たちは花をそこにそのままにしておくことによって、潜在的にその美を共有することになる。美がそこにある、と真の気づきが重要なのであり、男たちが美を自分のものにしてしまうことはない。

花の美を前にして手を出さずに「じっと見て思いふけている」熟考とは、その美を共有するアート（技術）である。そうした炭鉱労働者たちの「美が目の前にあることを本当に（real）気づいている」姿は、彼らの「美の本能」によってもたらされた。採掘坑における労働では、その「美の本能」が「身体的で本能的で直感的な接触」を媒介とした「親

密なコミュニティのようなもの」に発展していた。だが炭鉱労働者たちは地下世界の採掘坑から地上に出たときに、彼らの「美の本能」を無効化してしまう「醜悪さ」の蔓延に直面する。

イングランドの真の悲劇は、わたしが見るところ、醜悪さの悲劇である。カントリーはひじょうにすてきだが、人が作ったイングランドはとてもひどい。わたしが少年の頃は、炭鉱夫はだれもが美の特別な感覚を持っていた。それは本能的で直感的な意識からくるもので、採掘坑で呼び覚まされていた。だが、いったん日の光の地上へと戻ってきて冷たい醜悪さと剥き出しの物質主義に直面してしまうと、具体的にはザ・スクウェアとザ・ブリーチにある家に帰ってテーブルにつくと、彼のなかのなにかが死んでしまう。ある意味、男としての彼をだめにしてしまう。(291)

これまでの議論で確認してきた文脈から切り離して、もしこの引用の最初のふたつの文だけを抜き出してしまったら、「人が作ったイングランド」からそれ以前の「カントリー」のイングランドに時間を逆転して戻ることをロレンスが提唱しているかのように読めるかもしれない。だが実際にはそうではない。冒頭の“The real tragedy of England”とは、イングランドで現実 (real) に起きている悲劇、という意味であると考えられる。そうした「悲劇」の原因が社会を覆う「醜悪さ」にあるならば、ひとはその「醜悪さ」を醜悪でないものに変えない限りは、「現実」には「悲劇」から逃れることはできない。炭鉱労働者たちの場合、彼らは地下世界の採掘坑では「美の独特な感覚」を保持できる。それにも関わらず、地上に出ると「冷たい醜悪さと剥き出しの物質主義」によってそれが損なわれてしまう。たしかにその「醜悪さ」からの逃避先として、パブでの浮かれ騒ぎやカントリーサイドでの漫ろ歩きがある (290)。しかしどれも一時的なものであり、いわば現実逃避に過ぎない。彼らの日常生活は「ザ・スクウェア」と「ザ・ブリーチ」にある。このふたつは、炭鉱経営会社 B. W. & Co. が 19 世紀前半に、それ以前の「古いスタイルの炭鉱労働者用住宅の列」を壊して代わりに用意した労働者用住宅地の名前である。すでに 1830 年代には「ザ・スクウェア」は不人気で、そこに住むことは「粗野である」と見なされていた。あとから建てられ

た「ザ・ブリーチ」は、「ザ・スクウェア」よりも住む場所としては「少しばかり粗野ではない」（288 強調は原文）。ロレンス一家はその「ザ・ブリーチ」に住んでいた。

エッセイ「ノッティングガムと炭鉱のある地方」は、ロレンス研究者のフィオナ・ベケットが言うような「生まれ故郷のノスタルジックな回想」などではない。そもそもそのようなエッセイでは、雑誌『建築評論』のモダンデザイン特集「ストックホルム 1930」の実質的巻頭を飾った理由を説明できない。ロレンスは過去を通して未来のヴィジョンを語ろうとしている。かつて地下の採掘坑では、炭鉱労働者たちの「美の本能」あるいは「美の独特な感覚」が「親密なコミュニティのようなもの」を育んでいた。それを彼ら以外でも、しかも地上で、共有できるようにするためには、どのようにして「醜悪さ」とは異なるあらたな「現実の美」の空間を実現すればよいのか。ロレンスがこのエッセイで取り組んでいたのはそのような問題である。言い換えるならば、「人間の魂」が「パン」よりも必要とする「現実の美」の現実化に向けて、「土地の面 (the face of the land)」（292）を「あたらしいイングランド」としてデザインすることである。

## 5. 「あたらしいイングランド」という地上のデザイン

ロレンスによれば、住環境における悪しき私有の象徴は、「わたしが所有する小さな我が家 (my own little home)」を「偶像化する (idolise)」態度だという (292)。ここでもロレンスは批判の対象を女性的なものとしている。そのように「偶像化する」のは、「いつも最悪の状態の、つまりはもっとも貪欲でもっとも独占欲の強くもっとも卑劣になっている、女たち」なのだから。さらに次のように続ける。「小さな我が家」についてこれ以上にも言うことはない。醜悪な卑小さが土地の面に大きく広がったなぐり書きだ (a great scrabble of ugly pettiness over the face of the land) (292)。この「なぐり書き」は、「土地の面」がデザイン化されていない状態を意味する。

ロレンスはこの「なぐり書き」という反デザインについて、歴史的流れを踏まえて説明する。1800年まではイングランドの人びとは「いなかの人びと」だった。町も数世紀に渡って作られてきたが、しかしそれ



は「本当の町 (real towns) ではなく、「村の通りの絡まりにすぎない」という。「けっして本当の都市 (the real *urbs*) にはならなかった」。というのも、イングランドの人びとの特性は、「ひとの真に都市的側面 (the real *urban side of a man*)、つまりは市民としての側面 (a *civic side*)」を育てこなかったからである。その代わりに、「「イングランド人の家はその人の城」というあの愚かで小さな個人主義」が蔓延った。19世紀に産業システムが大きく変化して、もはや「村人」や「コテージに住むひと」など不可能になったにも関わらず、まだ自分を「コテージに住むひと——「わたしの家、わたしの庭」と考えている。今日では農場労働者でさえも、「完全なる産業化の不可避の結果」として、「精神的には町の鳥」である、という。だれもが「町の鳥」になり、「都市の作り方も、都市がどういうものなのか、都市に住むとはどういうことなのか」分からない——「郊外的で擬似コテージ生活的になってしまい、真に都市的とはどういうことなのかはだれも知らない」(293)。

では、ロレンスは「あの愚かで小さな個人主義」が人びとのなを阻害してしまったと批判するのか。それは、「あのコミュニティの本能」を地上で育むことである。

わたしたちはあのコミュニティの本能 (that instinct of community) の育成を止めてしまった。その本能を育てられたら、わたしたちは小さな軒のコテージに住む者としてでなく、市民としての誇りと威厳という大きな身振りでもって、わたしたちを結びつけてひとつにすることができるだろう。偉大な都市とは、美、威厳、ある種の壮麗さといったもの意味する。この点においてイングランド人は挫折し、驚くほどに裏切られてきた。イングランドには、「家」と呼ばれる卑しい住居が集まった、けちでつまらないなぐり書き状態のものしかない。(293)

ロレンスは「あの (that)」コミュニティの本能という言い方で、かつて炭鉱労働者たちが採掘坑では共有していた「美の本能」を、そしてそれによって可能だった「親密なコミュニティのようなもの」を示唆している。そうした本能は、「美しく、威厳があり、ある種の壮麗さ」をもつ「偉大な都市」にふさわしい。炭鉱労働者たちの「美の本能」は、

「ザ・スクウェア」や「ザ・ブリーチ」の「醜悪さ」にかき消された。もしイングランドが「取るに足らない住み家の卑しく劣ったなぐり書き」状態のままだったら、つまり反デザインのままだったら、結果は同じである。ゆえに、19世紀以来のイギリスの「産業化」による「醜悪さ」に抗って、「現実の美」を現実化しなければならない。それが、「美しく、威厳があり、ある種の壮麗さ」をもつ「大きな都市」の希求である。そのためにはイングランド人の「市民としての側面」を育まなければいけない。いなかでも、農村でも、町でもなく、「人が作ったイングランド」の「本当の都市」とそこに住む「市民」の誕生が求められている。「わたしたちを結びつけてひとつにする」ために。そして「醜悪さ」の個人主義的産業主義に抗うために。

ロレンスはエッセイの最後に自分の生まれ故郷の村をあらためて振り返り、100年前の「産業の推進者たち」がその「醜悪さという罪をあえて犯してきた」と批判する。いまではさらに酷くなった彼らが、「何マイルも何スクウェア・マイルにもわたる赤煉瓦の「我が家」でもってイングランドの土地の面（the face of England）になぐり書きを続けている」という。そうした「インダストリーの推進者たち」による反デザインの「なぐり書き」に取って代わるものとして、ロレンスは「土地の面」のモダンデザイン化という以下のヴィジョンを打ち上げる。

そこで言おう、これまでのすべてを捨ててしまおう、と。どんなにその代価を払うことになろうとも、変えるために始めるのだ。労賃や労働争議など気にするな。意識を別の方向に向けよう。まずはわたしの生まれ故郷の村を、ひとつの煉瓦も残らず更地にしてしまえ。そして中核となるものを計画せよ。焦点を定めよ。その焦点から美しく大胆に放射線状を描け。そこから市の中央に延びる大きくて壮麗な建物をどんどん作れ。そしてそれを美しく飾れ。きれいさっぱり始めるのだ。ひとつひとつ都市を立ち上げていく。あたらしいイングランドを作ろう。ちいさな我が家などごめんだ！ なぐり書き状態のせせこましさやつまらなさなど、捨ててしまえ。土地の輪郭をよく見て、そこから立ち上げていく。それぞれにふさわしい高貴さでもって。(294)

更地にして中核を定め、焦点を絞り、そこから放射線状に美しく線を引く。それに沿って大きくて美しい建物をしつらえる。「卑小さと卑劣さのなぐり書き」などやめる。こうした住空間のモダンデザイン化は、「小さな我が家」が象徴する私的所有欲の個人主義とは決定的に異なる。

重要なのは、そのモダンデザインが19世紀的な過去やその遺産との断絶だけを意味するのではない、という点である。それは変化をともなう継続でもある。かつて炭鉱労働者たちは地下の採掘坑で「本能の美」を媒介に育てていた。その「親密なコミュニティのようなもの」を未来の地上における「現実の美」によって共有する。それが「あたらしいイングランド」というモダンデザインである。デザインとはたんにモノのかたちの考案ではない。「醜悪さ」に抗って「現実の美」を現実化するデザイン、それはひととひとの関係のあり方を、そして社会のあり方を変化させるアート（技術／芸術）、つまりはウィリアムズが言っていた「変化をもたらす社会的エイジェンシーという概念と実践」である。

## 6. おわりに

ロレンスは「ノッティンガムと炭鉱のある地方」の最後に、「あたらしいイングランド」というモダンデザインを提唱する。ただしそれは、イギリスの近代化の流れに順応するためではない。機械産業化という形による近代化は、環境を「醜悪」にしてしまった。それによって失われたかつての炭鉱労働者たちの「美の本能」を、採掘坑という地下では可能だったはずの「親密なコミュニティのようなもの」を、炭鉱労働者以外の現在のイギリスの「市民」たちが継承する——それが「土地の面」をモダンデザインする目的であった。本論はそのようなすべての人びとのためのアート（技術／芸術）の未来に向けた継承を、ニコラウス・ペヴスナーがウィリアム・モリスを「モダンムーヴメントの父」と名づけたことに倣って、モダンムーヴメントと呼んだ。「変化をもたらす社会的エイジェンシーという概念と実践」の可能性としての、モダンムーヴメントである。

「ノッティンガムと炭鉱のある地方」ほど、ロレンスのモダンムーヴメントが直接的に表現されたテキストはない。エッセイという形式がそれを可能にしたのかもしれないし、『建築評論』からの執筆依頼という

きっかけが大きな要因だったのかもしれない。残念ながらロレンスと雑誌編集主幹のヘイスティングズとの往復書簡は遺っていないため、ロレンスが特集企画「ストックホルム 1930」についてどの程度知っていたのか、それを意識していたのかどうかも分からない。そもそも『建築評論』についてロレンスにどれ程の知識があったのか、エッセイ執筆当時にイギリス国外にいたために雑誌を手にとることが可能だったのかについても伝記的記録はない。もしかしたら、これまでロレンス研究において『建築評論』が注目されたことはなかったため、まだ調査が進んでいないだけなのかもしれない。

ロレンスと『建築評論』との伝記的な事実関係は現時点では結局のところ推測の域を出ないとはいえ、これまで目を向けられることがなかった掲載雑誌の文脈において「ノッティンガムと炭鉱のある地方」を再読するならば、このエッセイは「生まれ故郷のノスタルジックな回想」などではない。たしかに過去の振り返りからエッセイは始まっているが、しかしそれは、未来のデザインを語るためであった。ロレンスはエッセイの最後に、「親密なコミュニティのようなもの」を共有するアートとしての、「あたらしいイングランド」という「土地の面」のモダンデザインを提示していたのである。

『建築評論』1930年8月号の特集「ストックホルム 1930」を手にしてロレンスのエッセイ「ノッティンガムと炭鉱のある地方」を読んだ当時の人びとは、「あたらしいイングランド」という地上のモダンデザインと、特集の他の記事との連続性を理解したであろう。一方、1936年出版のロレンス遺稿集『不死鳥』で初めて「ノッティンガムと炭鉱のある地方」を読んだ人びとは、その後のロレンス研究者たちも含めて、「あたらしいイングランドを作ろう」というロレンスの呼びかけに応えられなかった。「生まれ故郷のノスタルジックな回想」が、なぜモダンデザインの提唱に帰結するのか、分からなかったはずである。そこで本論は、先行する拙論での『建築評論』1930年8月号の文脈の復元について、その文脈から切り離されたままであった「ノッティンガムと炭鉱のある地方」とのあいだにもう一度、橋を渡してみた。そこから見てきたのは、1930年3月2日の「作者の死」を生き延びてモダンムーヴメントのとば口に立つ、1930年8月のD・H・ロレンスの姿である。

## 注

- 1) *Lady Chatterley's Lover* の近年の定訳タイトルは『チャタレー夫人の恋人』であるが、正確にはコンスタンスは「夫人」ではなく「卿夫人」であり、その階級的含意は小説読解において重要なため、本論では題名に爵位を含めた『レディ・チャタレーの恋人』を用いる。
- 2) それぞれのエッセイを掲載雑誌『建築評論』の文脈において読解した論考として、拙論「インダストリアル・アートとしての絵画——D・H・ロレンス「壁に掛けられた絵」、『建築評論』、英国モダンムーヴメント」および“Why Design and Plan?”——雑誌『建築評論』とポスト・レッセフェール期のD・H・ロレンス」を参照のこと。本論後半は、後者の拙論の続きである。
- 3) 同テキストの執筆および活字化の経緯については、Lawrence, *Late Essays and Articles* における編者解説の p. 49 を参照。なお、原文からの引用はこの版より行なう。日本語訳は武藤浩史訳「人生の夢」に倣っているが、文脈に応じて語句の変更を加えた。
- 4) ロレンスの信頼できる伝記は数多くあるが、近年出版でロレンスの著作のあらたな解釈の可能性を示す「評伝」としては、Andrew Harrison, *The Life of D. H. Lawrence* がとくに優れている。
- 5) 1926年のゼネストと文学との関係については、Charles Ferrall and Dougal McNeill (eds), *Writing the 1926 General Strike: Literature, Culture, Politics* を参照。『レディ・チャタレーの恋人』を扱った第4章を含む。
- 6) Lawrence, *Late Essays and Articles* の p. 49 を参照。
- 7) もうひとつ別のタイトル「人生の夢」の由来については、ふたつの解釈が考えられる。ひとつは、「わたし」の世代の祖母たちの夢が母たちの現実になり、その母たちの夢が「わたしたち」の現実になった、というテキスト前半の「わたし」の語りに基づいている、というものである。もうひとつの解釈は「わたし」の1927年のニューソープへの覚醒を、夢のなかの出来事とするものである。
- 8) Harrison, *The Life of D. H. Lawrence*, pp. 319–38 を参照。
- 9) この観点から1910年代初頭のロレンスを評価しているのが、Raymond Williams, *The English Novel from Dickens to Lawrence* における第8章の議論である。
- 10) ロレンス以降の第二次世界大戦後の展開としては、拙論「ピクチャレスクな都会のイングランド——ニコラウス・ベヴスナーと第二次大戦後のミドルブラウ・タウンスケープ」を参照のこと。
- 11) この言葉は *The Manchester Examiner*, 12 March 1883 に掲載されたモリスの編集者宛書簡からの一節である。
- 12) 例外的なすぐれた論考として、モリス研究者の川端康雄による「ポー

ル・モレルの「レッサー・アーツ」——ウィリアム・モリスからD・H・ロレンスへ」がある。

- 13) DIA について、Elizabeth Darling 11-44 を参照のこと。
- 14) アーツ・アンド・クラフツ運動から DIA への展開については、DIA の設立メンバーでもあったノエル・キャリントン (Noel Carrington) による *Industrial Design in Britain* および菅靖子『イギリスの社会とデザイン——モリスとモダニズムの政治学』のとくに第5章を参照のこと。
- 15) Lawrence, *Late Essays and Articles*. のテキストに付された解説 p. 285 より。
- 16) Lawrence, *Late Essays and Articles*. の p. 285 を参照のこと。
- 17) モリスの「レッサー・アーツ」については、Morris を参照のこと。

### Works Cited

- Becket, Fiona. *D. H. Lawrence*. London: Routledge, 2002.
- Curl, James Stevens. *A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*. Oxford: Oxford UP, 2000.
- Darling, Elizabeth. *Re-forming Britain: Narratives of Modernity before Reconstruction*. London: Routledge, 2007.
- Ferrall, Charles, and Dougal McNeill, eds. *Writing the 1926 General Strike: Literature, Culture, Politics*. Cambridge: Cambridge UP, 2015.
- Harrison, Andrew. *The Life of D. H. Lawrence: A Critical Biography*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2016.
- Lawrence, D. H. "[Autobiographical Fragments]." Ed. James T. Boulton. *Late Essays and Articles*. The Cambridge Edition of the Works of D. H. Lawrence. Cambridge: Cambridge UP, 2004. 285-94.
- . "Nottingham and the Mining Countryside." Ed. James T. Boulton. *Late Essays and Articles*. 287-94.
- . "Return to Bestwood." Ed. James T. Boulton. *Late Essays and Articles*. 13-24.
- Morris, William. "The Lesser Arts." *News from Nowhere and Other Writings*. London: Penguin, 2004. 231-54.
- Pevsner, Nikolous. *Pioneers of Modern Movement: From William Morris to Walter Gropius*. London: Faber & Faber, 1936.
- Williams, Raymond. *The Country and the City*. Oxford: Oxford UP, 1978
- . *The English Novel from Dickens to Lawrence*. London: Chatto, 1973.
- . *Politics and Letters: Interviews with New Left Review*. London: NLB, 1979.
- 川端康雄「ポール・モレルの「レッサー・アーツ」——ウィリアム・モリスからD・H・ロレンスへ」『D・H・ロレンス』第27号(2017): 3-18.

- 木下誠「インダストリアル・アートとしての絵画——D・H・ロレンス「壁に掛けられた絵」、『建築評論』、英国モダンムーヴメント」日本ロレンス協会編『21世紀のD・H・ロレンス』国書刊行会、2015年、151-72頁。
- 、「ピクチャレスクな都会のイングランド——ニコラウス・ペヴスナーと第二次大戦後のミドルブラウ・タウンスケープ」中央大学人文科学研究所編『英国ミドルブラウ文化研究の挑戦』中央大学出版部、2018年、197-227頁。
- 、「“Why Design and Plan?”——雑誌『建築評論』とポスト・レッセフェール期のD・H・ロレンス」*Seijo English Monographs* No.43 (March 2012): 385-404.
- 菅靖子『イギリス社会とデザイン——モリスとモダニズムの政治学』彩流社、2005年。
- ロレンス、D. H.「人生の夢」武藤浩史編訳『D. H. ロレンス幻視譚集』平凡社、2015年、10-49頁