

ISSN 1342-2405

# D.H.ロレンス研究

第34号

2024

日本ロレンス協会

# 目 次

## 研究ノート

『羽鱗の蛇』( <i>The Plumed Serpent</i> )におけるラモンの祈りのポーズについて ——武藤説への一疑問 .....	飯田 武郎	3
The 2011 BBC Adaptation of <i>Women in Love</i> .....	Reiko KAMIISHIDA	21

## 書評

Jon Heggglund and John McIntyre (eds.) <i>Modernism and the Anthropocene: Material Ecologies of Twentieth-Century Literature.</i> ....	大山 美代	46
Douglas Mao (ed.) <i>The New Modernist Studies.</i> .....	菊池かおり	51
Benjamin Kohlmann and Matthew Taunton (eds.) <i>A History of 1930s British Literature.</i> .....	中土井 智	56
武藤浩史 『D.H. ロレンス研究——小説・思想・本文校訂』 .....	浅井 雅志	62
ステファン・コリーニ 『懐古する想像力——イングランドの批評と歴史』 近藤康裕訳 .....	加藤 洋介	73

---

ロレンス研究文献 .....	78
事務局からのお知らせとお願い .....	80
大会研究発表のための助成制度 .....	82
和田静雄海外研究発表助成制度 .....	85
大会報告 .....	87
会計報告 .....	91
『D. H. ロレンス研究』第35号原稿募集要項 .....	95

会則	97
役員一覧	101
編集後記	103

## 『羽鱗の蛇』(The Plumed Serpent) における ラモンの祈りのポーズについて —— 武藤説への一疑問

飯田 武郎

### 1

武藤浩史氏は『D. H. ロレンス研究—小説・思想・本文校訂』を昨年末(2022年11月)に上梓された。大著出版にまず敬意を表したい。その中で氏は拙論『羽鱗の蛇』論を取り上げ、同小説でラモン(Ramón)がとっている祈りのポーズは「ヨガのポーズ」(飯田, 180)ではなく、ジェームズ・M・プライス(James M. Pryse)の『封印を解かれた黙示録』(The Apocalypse Unsealed)に示されている「叡知像」(“the key of the sacred science”)のポーズ(武藤, 32)であり、ヨガとは関係ないと指摘されている。しかもロレンスは「共感を持ってヨガの呼吸やポーズの練習をした可能性は高くない」(31)と付け加えてもいる。果たしてそうであろうか。

### 2

まず、『羽鱗の蛇』の当該箇所を引用してみる。

1. And standing nude and invisible in the centre of his room he [Ramón] thrust his clenched fist upwards, with all his might, feeling he would break the walls of his chest. And his left hand hung loose, the fingers softly curving downwards.

And tense like the gush of a soundless fountain, he thrust up and reached down in the invisible dark, convulsed with passion. Till the black waves of darkness began to wash over his consciousness, over his

mind, waves of darkness broke over his memory, over his being, like an incoming tide, till at last it was full tide, and he trembled, and fell to rest. Invisible in the darkness, he stood soft and relaxed, staring with wide eyes at the dark, and feeling the dark fecundity of the inner tide washing over his heart, over his belly, his mind dissolved away in the greater, dark mind, which is undisturbed by thoughts. (193)

第1パラグラフの下線部だけを見れば、ラモンの姿勢はプライスの著書の「叡知像」(右手を上にあげ、左手を下にさげている)に似ているが、第2パラグラフを見ると、ラモンは腕(両腕か片腕)を上げ下げしている。それを「熱情で体を震わせる」ほど何度も繰り返し集中して行っている。そうこうするうちに「漆黒の波が彼の意識、精神を流し去るようになり、暗闇の波が砕け記憶や存在を流し去る、押し寄せる潮のように。そしてとうとう満々たる潮に包まれた彼は震え、そして落ち着いた。」つまり、腕の上げ下げを繰り返すうちに、忘我の状態になったといえる。大きな潮のような圧倒的な生命の波と一体となったのである。ヨガでは祈りの動作で無心の境地に至るには「集中」(“concentration”) (Vivekananda, 8; Besant, 109) することが肝要だといわれるが、ラモンの祈りはまさにその集中が顕著である。そして「時間」も「空間」も感じない永遠の生命感覚に包まれる。それは上の引用に続くパラグラフで次のように描かれる。

2. He covered his face with his hands, and stood still, in pure unconsciousness, neither hearing nor feeling nor knowing, like a dark sea-weed deep in the sea. With no Time and no World, in the deeps that are timeless and worldless. (193)

永遠の生命は「深海の暗い海藻のように」(“like a dark sea-weed deep in the sea”) や「時間もなく世界もない深い海の中で」(“in the deeps that are timeless and worldless”) という表現によって暗示されている。ちなみに、ヨガでも永遠の生命と一体になった人は「深海の静かな水のように」(“like the

still waters of the deep” (Avalon, 184) 心安らかだといわれる。

このような状態の時、時間の観念がなくなる訳だから、下の引用5のラモンの言葉を使えば、「過去」も「未来」も「現在」もなく、ただ「生命存在そのもの」があるだけとなる。その生命存在は彼を取り巻く大いなる宇宙的生命の一部なのだ。つまり、「永遠の宇宙」の一部となった自己を体感する。ヨガでいうラモンの内なるクンダリーニ（プライスのいう「眠れる蛇」(“a slumbering serpent”) (Pryse, 16) が眼を覚まし、背骨に沿って並んでいる七つのチャクラを突き抜けている訳だ。ラモンのこのような意識の変化は引用1の第1パラグラフの「観知像」だけでは説明できない。第2パラグラフになると腕の上下運動を伴う祈りの動作に移りラモンはそれを繰り返すうちに忘我状態になる。この祈りの動作はプライスの著書にはない。ロレンス(ラモン)独自の動作と言える。このような動作はヨガでは一般的ではないが、腕を上げ下げするヨガのポーズ(後述する)からロレンスはヒントを得たのではないと思われる。

上記引用1では右腕を上、左腕を下にしているが、両腕を上、上げて祈る場面がそれより少し前に描かれている。それは「観知像」の姿とは関係ない祈りのポーズである。むしろ「背骨」(“spine”)という言葉が暗示するように、ヨガ的といえる。下線部に注目してほしい。

3. Ramón went into his room and closed the window-doors and the shutters, till it was quite dark, save for yellow pencils of light that stood like substance on the darkness, from the cracks of the shutters.

He took off his clothes, and in the darkness thrust his clenched fists upwards above his head, in a terrible tension of stretched, upright prayer. In his eyes was only darkness, and slowly the darkness revolved in his brain too, till he was mindless. Only a powerful will stretched itself and quivered from his spine in an immense tension of prayer. Stretched the invisible bow of the body in the darkness with inhuman tension, erect, till the arrows of the soul, mindless, shot the mark, and the prayer reached its goal.

Then suddenly, the clenched and quivering arms dropped, the body relaxed into softness. The man had reached his strength again. He had broken the cords of the world, and was free in the other strength. (169)

ここでは、ラモンは二つの拳を握りしめ両腕を上挙げたまま、背筋をまっすぐに伸ばし、祈りに集中している。すると脳は闇に包まれ思考が絶え「無心」(“mindless”)になるのである。ただ力強い意志だけが張り詰め、とてつもない祈りの緊張の中で「背骨」から震えるのである。背骨からというから体内のチャクラが目覚めているのであろう。そのようにして大なる命に満たされ「無心」になる訳だ。「目に見えない体内の弓」(“the invisible bow of the body”)とはクンダリーニが下から弓なりになって「上向きに」(“erect”)伸びあがっていることを暗示している。かくして「魂の矢が無心で的を射て、祈りが極点に達する」(“the arrows of the soul, mindless, shot the mark, and the prayer reached its goal”)といわれるように、無心の祈りが達成される。

そして「突然、固く握りしめた震える両腕が下がると、肉体がもとの柔軟さをとり戻す」。つまり、祈りの緊張と弛緩がここに描かれているといえよう。両腕の上げ下げのポーズはイギリスに紹介されたヨガ入門書からヒントを得て、それをロレンス流に変形したものと思われる。

イギリスでは1800年代になると、インド帰りの宣教師レジナルド・ハーバー(Reginald Herber) (1828) やホレス・ウィルソン(Horace Wilson) (1846) などがインドの宗教やヨガについて紹介し始め、<sup>1</sup> 1896年にはインド人スワミ・ヴィヴィエカナンダ(Swami Vivekananda) が『ラージャ・ヨガ』(*Raja Yoga*) (1896) を紹介するようになると、<sup>2</sup> 徐々にヨガへの関心が高まっていった。ヨガでは伝統的に足を組み坐して(つまり結跏趺坐)呼吸を調え冥想等をするのが普通であり、その伝統的な坐し方が例えばヴィヴィエカナンダの *Raja Yoga* (48) や スワミ・アブヘダナンダ(Swami Abhedananda) の『ヨガ行者達成法』(*How to be a Yogi*) (54-56) やアーサー・アヴァロン(Arthur Avalon, 本名 Sir John Woodroffe) の『蛇の力』(*The Serpent Power*) (202-203) のなかで英米人向けに紹介された。その際、ラモンのような立ち姿のヨガのポーズは一般的な型としては紹介されていない。しかし、床にすわり足を組

んで坐する姿は、坐する習慣のない西洋人読者に抵抗なく受け入れられるとは限らないから、ロレンスは読者にもっと受けられやすい形の立ち姿で冥想するように変形しても不思議ではない。武藤氏も触れているヨギ・ラマチャラカ(Yogi Ramacharaka, 本名 William Walker Atkinson)の『ヒンズー教ヨガ行者の呼吸の科学』(*The Hindu-Yogi Science of Breath*)によると様々な冥想法のなかの一つとして、立ち姿で両手を上にあげ、そして下げるポーズで深い呼吸(冥想)をする方法が紹介されている(Ramacharaka, 48)(それは武藤氏によれば「健康体操の域を出」ないといわれるものの(武藤, 32), それだけに留まらず、ラマチャラカによれば「プラーナ」("Prana")即ち宇宙に遍在する「絶対的エネルギー」("Absolute Energy")(16)に目覚める冥想法でもある)が、それを応用変形したものが『羽鱗の蛇』におけるロレンスのヨガ的ポーズ、ウィリアム・ヨーク・ティンダル(William York Tindal)のいう「霊的实践」("spiritual exercises")(154)ではないか。ヒイエ・サウマア(Hiie Saumaa)はティンダルの指摘以上に『羽鱗の蛇』はヨガとの繋がりが(107), 特にラモンの祈りは「クンダリーニ・ヨガ」("Kundalini Yoga")を想起させるとまで述べている(110-111).<sup>3</sup>『呼吸の科学』は1903年、アメリカとイギリスで出版されているから多分ロレンスの目にも触れていたのではないか。あるいは1922年、オーストラリアへの途次セイロンで画家兼仏教研究家アール・ブルースター(Earl Brewster)に会ったロレンスは、ブルースターの「仏教への傾倒」("devotion to Buddhism")には反感を抱いたが、「ヒンズー教徒の思考様式」("forms of Hindu thought")には好意的だったという(Brewster, 49)から、自分自身でヒンズー教徒の冥想の仕方などを研究したであろう。

### 3

次に先に触れたクンダリーニとラモンがメキシコで復興したいと願っているケツアルコアトル(Quetzalcoatl)神との関係についても述べておきたい。『羽鱗の蛇』のなかでロレンスはメキシコ神話に登場する翼の生えた蛇ケツアルコアトルを描くに当たり、メキシコ神話通りに描くのではなく、ヨガのクンダリーニと結びつけ彼独自のケツアルコアトル像を作り上げている。どうい



うところにそれが見られるか、具体例（引用 4, 5, 6）を見てみよう。

4. “When the snake of your body lifts its head, beware! It is I, Quetzalcoatl, rearing up in you, rearing up and reaching beyond the bright day, to the sun of darkness beyond, where is your home at last.” (123)

ヨガの説くところによれば、蛇は第 1 チャクラ（仙骨部）にとぐろを巻いているという（プライスのいう「眠れる蛇」である）。引用 4 ではその「眠れる蛇」としてのケツアルコアトルが人間の内部深くに宿っていることが前提とされている。その蛇が順に第 2, 3, 4, 5, 6 のチャクラを呼び覚ますと、最後に第 7 の頭頂チャクラ<sup>4</sup>に達し、普遍的な生のエネルギー（ヨガでいう「絶対的エネルギー」（“Absolute Energy”）としての “Prana”）（Ramacharaka, 16）に満たされる。ここでは「明るい日の彼方に達し、彼方の闇の太陽へ」（“reaching beyond the bright day, to the sun of darkness beyond”）と言われるから、「呼び覚まされた」（“rearing up in you”）生命が頭頂チャクラから宇宙のかなたにまで飛翔することをいっている。

次の引用下線部の “coils” はとぐろを巻いた「眠れる蛇」としてのクンダリーニの存在を表している。

5. “There is no Before and After, there is only Now,” he said, speaking in a proud, but inward voice.

“The great Snake coils and uncoils the plasm of his folds, and stars appear, and worlds fade out. It is no more than the changing and easing of the plasm.

*“I always am, says his sleep.*

“As a man in a deep sleep knows not, but is, so is the Snake of the coiled cosmos, heaving its plasm.

“As a man in a deep sleep has no tomorrow, no yesterday nor today, but only *is*, so is the limpid, far-reaching Snake of the eternal Cosmos, Now, and forever Now. [. . .]

“When the plasm of the body, and the plasm of the soul, and the plasm of the spirit are at one, in the Snake *I Am*.

“I am Now.” (175-176)

クンダリーニは生命そのものであるから「今」があるだけで、「明日」も「昨日」も「今日」もない、「生命の現存在」(“I am Now”)そのものであり、ロレンスはそれを「原形質」(“plasm”)ともいい替えている。「蛇がとぐろの原形質をほどく」とは蛇が眠りから覚め、上へと延びあがることをいっている。するとチャクラという「星」が光を放ち「世界が消失し」目覚めた蛇は宇宙的生命と一体となる。蛇が表す生命の「不断の現存在」(“I always am”)はそれ自身で独立して存在するのではなく、「永遠の宇宙」の一部なのだ。従って、それは「永遠の宇宙の透明で彼方に延び行く蛇」(“the limpid, far-reaching Snake of the eternal Cosmos”)ともいわれるのである。

クンダリーニが仙骨部にとぐろを巻いて休むことは次のようにも表現されている。

6. “For I am Quetzalcoatl, the feathered snake,

And I am not with you till my serpent has coiled his circle of rest in your belly. (344)

このようにロレンスはケツアルコアトルをクンダリーニと結びつけていることが分かる。

ヨガによれば、クンダリーニが仙骨部から頭頂に昇って行くには伝統的なポーズや瞑想によるが、ロレンス(ラモン)はそのポーズを独自に考え、引用1に見るように、初めに右手を上へ挙げ、左手を下へさげる姿勢にしていると思われる。外見上、そのポーズがプライスの著書の「叡知像」に似ているだけではないか。ロレンスはプライスの「叡知像」のポーズを意識的に単純に模倣しているようには思われない。都合よく利用しているだけであろう。なぜなら「叡知像」に類似のポーズ描写(引用1の第1パラグラフ)に続く第2パラグラフに見るように、ラモンは腕の上下運動を伴う祈りの動作に移っ

ているのだから、ラモンのポーズは第1パラグラフから第2パラグラフに至る祈りの動作全体の中で見なければならない。さらに、引用3で見たように、ラモンの祈りは両手を上に挙げて行うこともある。従って、ことさら「叡知像」のポーズを引用1第1パラグラフに当てはめるだけでは、引用1, 2, 3に見られるラモンの冥想の深さを理解できないのではないか。

祈りのポーズを独自に考えるロレンスの試みに似た試みが『羽鱗の蛇』以前にもなされている。『恋する女たち』(*Women in Love*)のなかでパーキン(Birkin)とジェラルド(Gerald)が“jiu-jitsu”をする場面(268)があるが、二人が裸体になって取っ組み合いをするのは日本人の目にはとても柔術とはいえない。しかしそれがロレンスの考える「相互の肉体的理解」(“mutual physical understanding”(270)を深めるための“jiu-jitsu”だったのである。つまり1903年、日本人が初めてイギリスに紹介したといわれる柔術<sup>5</sup>を變形し、ロレンス風の“jiu-jitsu”にしている訳だ。『羽鱗の蛇』におけるヨガ的ポーズもそれに類した變形の一種ではないか。裸になっての“jiu-jitsu”は肉体的接触を重視するロレンスにとって重要な運動であり、同様にラモンのヨガ的ポーズは肉体的冥想を深めるための重要な冥想法だったといえよう。

確かに武藤氏のいうように、ラモンの祈りのポーズは厳密な意味での「ヨガのポーズ」とはいえないかもしれないが、ヨガ的なポーズ、ヨガのポーズの一変種といていいのでないか。ロレンスは『羽鱗の蛇』のなかでヨガのポーズを自分なりに變形しているから、筆者はラモンの祈りのポーズは「ヨガのポーズ」と指摘するのではなく「ヨガ的なポーズ」というべきだった。氏の指摘に感謝しつつここに訂正しておきたい。ただし、武藤氏とプライスが指摘する「叡知像」はヨガとは関係ないであろう。プライスの著書では「叡知像」とヨガの関係については何も触れられておらず、武藤氏自身の著書ではラモンの祈りのポーズとヨガとの繋がりとは否定されているからである。

#### 4

最後にロレンスとヨガとの関係について付言しておきたい。1917年8月、デイビッド・エダー(David Eder)宛の手紙に書いているように、その時点ですでにプライスの著書を読み、ヨガのチャクラについて学んでいることが

分かる。

7. Have you read Blavatsky's *Secret Doctrine*? In many ways a bore, and not quite real. Yet one can glean a marvellous lot from it, enlarge the understanding immensely. Do you know the physical –physiological—interpretations of the esoteric doctrine? —the *chakras* and dualism in experience? The devils won't tell one anything, fully. Perhaps they don't understand themselves—the occultists—what they are talking about, or what their esotericism really means. But probably, in the physiological interpretation, they do — and won't tell. Yet one can gather enough. Did you get Pryse's *Apocalypse Unsealed* ? (*Letters* iii, 150)

それから2年後1919年に『古典アメリカ文学研究』(*Studies in Classic American Literature*)の中の一編「ウィットマン」("Whitman")論の草稿が書かれその中でチャクラに若干言及されている(358)ものの、それ以上は敷衍されていない。<sup>6</sup>しかし、その2年後と3年後に書かれた『精神分析と無意識』(*Psychoanalysis and the Unconscious*) (1921)と『無意識の幻想』(*Fantasia of the Unconscious*) (1922)になると、ロレンスのヨガ理解が格段に深まっていることが分かる。前者のなかで人間の無意識を理解するのに必須のチャクラについて触れているからである。それが分かる二例を示す。

8. The great ganglion of the spinal system, the lumbar ganglion, negatively polarizes the solar plexus in the primal psychic activity of a human individual. (*FU*, 23)

この「腰椎神経節」("the lumbar ganglion")とは*FU*の編者ブルース・スティーラー (Bruce Steele) が指摘するように (*FU*, 212), ヨガのチャクラの一つを指している。

ロレンスは更に同書で教育についてもチャクラとの関係で考えている。

9. Education can never become a serious science until the human psyche is properly understood. And the human psyche cannot begin to be understood until we enter the dark continent of the unconscious. Having begun to explore the unconscious, we find we must go from center to center, chakra to chakra, to use an old esoteric word. We must patiently determine the psychic manifestation at each center, and moreover, as we go, we must discover the psychic results of the interaction, the polarized interaction between the dynamic centers both within and without the individual. (FU, 32)

教育の本質を見極めるためには人間の無意識を理解しなければならないとロレンスはいう。その際、それぞれのチャクラの働きを理解し、その動的な相互作用を「発見しなければならない」と述べているところから見ると、ロレンスは、それぞれのチャクラ、つまり、七つのチャクラについてかなりよく知っていたと思われる。それは彼が読んだ H. P. ブラヴァツキー (H. P. Blavatsky) の『秘密の教義』(*The Secret Doctrine*) に若干負っているだろうが (vol. 2: 92, 296, vol. 3: 507-508 等参照), それよりもプライスの『封印を解かれた黙示録』によるところが大きかったであろう。プライスは同書第2章でチャクラについて詳しく語っているからである。さらに注目すべきは、ロレンスのチャクラ理解が深いのは知的レベルに留まるものではなく、何らかの体験の裏付けがあることだ。「人間の精神は私たちが無意識の暗黒大陸に足を踏み入れない限り理解されることは不可能だ。無意識の世界を探検し始めると, 私たちは中心から中心へ、チャクラからチャクラへと進まなければならない」と述べているところから判断すると、自身のチャクラを覚醒させる、ラモンのような何らかの冥想体験を自分なりに有していたのではないか。その体験的事実が二つの下線部から読み取れよう。

チャクラを目覚めさせる呼吸法を実践するには、ラマチャラカによると、伝統的な結跏趺坐が出来ない西洋人はそれをしなくても可能で、呼吸をする際、背筋をまっすぐにして立つか椅子かに座り、横隔膜を静かに上下させ「完全な呼吸」("Complete Breath") (Ramacharaka, 31, 34) (つまり腹式呼吸による)

をするようにすればいいという。<sup>7</sup>「仏陀のように足を組んで座わること」(“I suppose I shall be sitting draped in a sheet, cross-legged and smiling at my own pancia, like Buddha”) (Letters iv, 191) を想像したり, 「ヒンズー教徒, ブラフマンなるものに心惹かれていた」(“For me, it is the Hindu, Brahmin thing [. . .] that attracts me”) (Letters v, 613) りしたロレンスのことだから, 自身もラマチャラカ風の呼吸をヒントにし, ラモンのように「背筋」を「まっすぐに」しながら独自の方法で呼吸を調べ冥想をしたことがあるのではないか. ロレンスは「自動車などでしきりに急いで動き回る」(“continual rushing round in motor-cars etc.”) よりも心静かに「冥想する」(“meditate”) (Letters v, 75) ことを重視していたからである. 仮にそのような呼吸やヨガのポーズを指南書通りにしなくても, 直観力抜群であったロレンスのことだから, 少しばかり呼吸や姿勢に注意を払うことによってチャクラの何たるかを体感したことも十分考えられる。<sup>8</sup>

更に, もう一つの無意識論『無意識の幻想』のなかでもヨガについて学ぶところがあったとロレンスは述べている.

10. But I am very grateful to scholars for their sound work. I have found hints, suggestions for what I say here in all kinds of scholarly books, from the Yoga and Plato and St. John the Evangel and the early Greek philosophers like Herakleitos down to Frazer and his *Golden Bough*, and even Freud and Fröbenius. (FU, 62)

ロレンスは多くの先学たちから様々な知恵を学び, その中の一つ, ヨガからもヒントを得たと告白しているように, ヨガ関連書も読みチャクラやクンダリーニ, 呼吸法やポーズについても学ぶところが多々あったであろう.

このように二編の無意識論を見ると, ロレンスは積極的かつ共感的にヨガに取り組んだ形跡があることが分かる. 特に人間の無意識を深く理解するのにチャクラは重要なキーワードだと考えていたことは明らかであろう. (チャクラやクンダリーニへの関心は最後のエッセー『黙示録』(Apocalypse) まで続くのである [101, 125, 218]).

以上見るように、ロレンスのヨガへの関心は1910年代後半から20年代にかけてずっと続いており、その関心の一端が『羽鱗の蛇』にも生かされていると考えられよう（それだけでなくトマス・H・マイルズ (Thomas H. Miles) やジェラルド・ドハーティ (Gerald Doherty) によれば『恋する女たち』も『チャタレー卿夫人の恋人』 (*Lady Chatterley's Lover*) もヨガとの関連で見ることが出来るという<sup>9)</sup>。従って、ラモンの祈りのポーズを yogic と解釈するのは根拠のないことではない。武藤氏のいうようにプライスの「叡知像」と関連づけられるところが一部あるかもしれないが、それだけではラモンの冥想体験の深さ、根源的生命体験の深さに肉迫できないだろう。それはヨガとの関連性なしには不可能と思われる。

ロレンスにとってヨガは「無意識の暗黒大陸」を「探求」する方法として年ごとに重要性を増していったと思われる。ロレンスの果敢な試みは現代においても色あせるどころか、今日のような、生身の人間存在との触れ合いから遠ざかる危険性を孕むIT時代を迎えると一層再評価されるべきではないか。

#### Notes:

- 1 Newcombe, 291.
- 2 Newcombe, 3.
- 3 更に Doherty (111-120) によると、ケイト (Kate) とシプリアーノ (Cipriano) の精神的・肉体的繋がりはタントリック・ヨガ (Tantric Yoga) に基づいて描かれているという。
- 4 Krishnamacharya (10) がいうようにチャクラは10あるとする説もあれば、Mallinson and Singleton (136) がいうように6つとする説もあり様々だが、Pryse がいうように (15-16, 39) 7つのチャクラ説が一般的である。
- 5 1903年、渡英した上西貞一が初めてイギリス人に柔術を指導したといわれる。二年後にはマニュアル本 *The Text-book of Ju-jitsu* も書いている。
- 6 “Whitman” 論と同じ1919年に書かれた “Herman Melville” 論の第二草稿においても、ロレンスは『黙示録』の著者聖ヨハネが指摘する「意識の中心地としての七つの『都市』」 (“the ‘cities,’ the centres of consciousness, as seven

in all”)について論じてはいても専ら科学的用語を使い論じるのみで (SCAL, 344-345), ヨガの七つのチャクラとの関連性にまでは筆を進めていない. 二つの草稿のいずれの当該箇所も『古典アメリカ文学研究』 (*Studies in Classic American Literature*) の最終版からは削除されている.

- 7 Abhedananda (54) も Viviekananda (17, 48) も坐して呼吸する際背筋をまっすぐに保つ重要性について触れている.
- 8 「呼吸」に関するロレンスの抜群の直観力は次のような三つの例からだけでも想像がつく. 1918年4月のある夕方森を散策中, 「美しい大きなキバナノクリンザクラ」を目にしたロレンスは, その芳香に「アダムに吹き込まれた神の息吹きのような創造の源」を直観し, 自分にも同じ息吹きが感じられるという.

This evening we went through the woods—and I found a dead owl at my feet, a lovely soft warm-brown thing. It seems a sort of symbol of something—but I don't know of what. —Also we found some very lovely big cowslips, whose scent is really a communication direct from the source of creation—like the breath of God breathed into Adam. It breathes into the Adam in me. (*Letters* iii, 240-241)

あるいは又, 「命ある呼吸」と「コスモスとの有機的な繋がり」を直観する詩もある.

The breath of life and the sharp winds of change are the same thing.  
But people who are fallen from the organic connection with the cosmos  
feel the winds of change grind them down  
and the breath of life never comes to nourish them. (“The breath of life,”  
*Poems* i, 530)

「命ある呼吸」をする人は「コスモスとの有機的な繋がり」をもつが, そういう呼吸を忘れた人はコスモスとの結びつきがもてないのである. 「命ある呼吸」とは生気に溢れた呼吸ということだろう. 次の「深い豊かな命」 (“deep,



sumptuous life”)を呼吸するとはそのような生氣溢れた呼吸をすることを指している。

The breath of life is in the sharp winds of change  
mingled with the breath of destruction.  
But if you want to breathe deep, sumptuous life  
breathe all alone, in silence, in the dark,  
and see nothing. (“The breath of life,” *Poems* i, 612)

深い呼吸に集中し冥想状態になれば、先に見たラモンの「世界が消失する」体験と同様、ほかのものは目には入らなくなる (“see nothing”). ロレンス自身何らかの呼吸冥想体験、ヨガからヒントを得た体験があるからこそこのような詩が書けるのではないか。

- 9 プライスの著書を読んだ3年後の作品『恋する女たち』(1920)において、ロレンスはバーキンとアーシュラ (Ursula) の根源的生命力覚醒を描く際にクンダリーニのイメージを生かしていると Thomas H. Miles が明らかにしている (194-212). さらに Gerald Doherty によると『チャタレー卿夫人の恋人』(1929)においてはコニー (Connie) とメラーズ (Mellors) が根源的生命力に目覚める際、ロレンスは7つのチャクラに基づきながら二人の関係を描写しているという (123-137). 両小説にもヨガが生かされているのであり、ロレンスとヨガとの関係は深いのである。

#### Works Cited

- Avalon, Arthur (本名 Sir John Woodroffe). *The Serpent Power: The Secrets of Tantric and Shaktic Yoga*. New York: Dover Publications, 1974 (first published by Luzac & Co., London, 1919).
- Besant, Annie. *An Introduction to Yoga*. Benares and London: Theosophical Publishing House, 1908.
- Blavatsky, H. P. *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and*

*Philosophy*. Vol. 2. California: The Aryan Theosophical Press, 1917 (first published in 1888).

——. *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy*. Vol. 3. London: The Theosophical Publishing House, 1897.

Brewster, Earl and Achsah. *D. H. Lawrence: Reminiscences and Correspondence*. London: Martin Secker, 1934.

Doherty, Gerald. *Oriental Lawrence: The Quest for the Secrets of Sex*. New York: Peter Lang, 2001.

飯田武郎『D. H. ロレンス文学にみる生命感—自然, 生命, 神秘』東京: イーフェニックス, 2011 年.

Krishnamacharya, Sri T. *Yoga Makaranda*. First part. Tamil edition. Madurai, India: C. M. V. Press, 1938.

Lawrence, D. H. *Apocalypse and the Writings on Revelation*. Ed. Mara Kalnins. Cambridge: Cambridge UP, 1980.

——. *The Letters of D. H. Lawrence* 1916-21. Vol. iii. Ed. James T. Boulton and Andrew Robertson. Cambridge: Cambridge UP, 1984.

——. *The Letters of D. H. Lawrence. 1921-24*. Vol. iv. Ed. Warren Roberts, James T. Boulton and Elizabeth Mansfield. Cambridge: Cambridge UP, 1987.

——. *The Letters of D. H. Lawrence. 1924-27*. Vol. v. Ed. James T. Boulton and Lindeth Vasey. Cambridge: Cambridge UP, 1989.

——. *The Plumed Serpent*. Ed. L. D. Clark. Cambridge: Cambridge UP, 1987.

——. *The Poems of D. H. Lawrence*. Vol. i. Ed. Christopher Pollnitz. Cambridge: Cambridge UP, 2013.

——. *Psychoanalysis and the Unconscious and Fantasia of the Unconscious*. Ed. Bruce Steele. Cambridge: Cambridge UP, 2004. (abbreviated as *FU*)

——. *Studies in Classic American Literature*. Ed. Ezra Greenspan, Lindeth Vasey and John Worthen. Cambridge: Cambridge UP, 2003.

——. *Women in Love*. Ed. David Farmer, Lindeth Vasey and John Worthen. Cambridge: Cambridge UP, 1987.

Mallinson, James, and Mark Singleton, trans. and ed. *Roots of Yoga*. Penguin

Classics. 2017.

<<https://ia802807.us.archive.org/6/items/jamesmallinsonmarksingletontrans.ed.rootsofyogapenguin2017>> Accessed 1 March, 2023.

Miles, Thomas H. "Birkin's Electro-Mystical Body of Reality: D. H. Lawrence's Use of Kundalini." *D. H. Lawrence's Review* 9 (1976), 194-212.

武藤浩史『D. H. ロレンス研究—小説・思想・本文校訂』東京：慶応義塾大学出版会，2022 年。

Newcombe, Suzanne. "A Social History of Yoga and Ayurveda in Britain, 1950-1995." Ph. d. thesis (University of Cambridge, 2008).

Pryse, James M. *The Apocalypse Unsealed*. New York: John M. Pryse. 1910.

Saumaa, Hiie. "Meditative Modernism: Tuning the Mind in British Literature, 1890-1940." Ph. d. thesis (Colombia University, 2014).

Swami Abhedananda. *Vedanta Philosophy: How to be a Yogi*. New York: The Vedanta Society, 1902.

Swami Vivekananda. *Raja Yoga or Conquering the Internal Nature*. Leeds: Celephais Press, 2003 (first published in 1896).

Tindal, William York. *D. H. Lawrence and Susan his Cow*. New York : Colombia UP, 1939.

Uyenishi, Sadakazu. *The Text-Book of Ju-Jutsu as Practised in Japan*.

<<https://thetaichinotebook.com/2020/12/24/the-history-of-jiujitsu-in-britain/>> Accessed 1 March, 2023.

Yogi Ramacharaka (本名 William Walker Atkinson). *The Hindu-Yogi Science of Breath : a complete manual of the Oriental breathing philosophy of physical, mental, psychic and spiritual development*. Chicago: The Yogi Publication Society, 1903; London: L. N. Fowler, 1903.

## Ramón's Prayer Pose in *The Plumed Serpent* —A Question about Muto's Theory

Takeo IIDA

In his recently published book, *Studies of D. H. Lawrence: Novels, Thoughts, and Textual Emendation*, Hiroshi Muto challenges my interpretation of Ramón's prayer pose in *The Plumed Serpent*. In my book, I had characterized Ramón's pose as a form of yoga. Muto rightly objects to this interpretation because I should have described it as yoga-like or a variation of yoga, considering Lawrence's unique transformation of a traditional yoga pose in the novel. Muto puts forth a new theory, proposing that Ramón's prayer pose mirrors "the key of the sacred science," depicted in James M. Pryse's book *The Apocalypse Unsealed*. He asserts that there is no connection with yoga in Lawrence's depiction of Ramón, and he doubts that Lawrence himself practiced yoga breathing or posture. The question arises: is Muto's perspective accurate?

I respectfully disagree with Muto's viewpoint, except for his assertion that my characterization of Ramón's prayer pose was incomplete. While the description of Ramón's pose in one paragraph of *The Plumed Serpent* may resemble Pryse's image of "the key of the sacred science," a meticulous analysis of that paragraph and subsequent ones, in addition to other passages describing Ramón's prayer, reveals a deeper connection with yoga. Ramón's concentrated prayer, as depicted by Lawrence, triggers the awakening of chakras and kundalini, fundamental concepts in yoga. Therefore, Ramón's prayer pose can indeed be considered yoga-like. It is not Pryse's imagery but rather Ramón's yoga-like posture that enables us to

comprehend his intuitive experience of cosmic life.

Furthermore, a detailed examination of a passage referencing yoga in *Psychoanalysis and the Unconscious* implies that Lawrence likely engaged in yoga-like exercises, tailored to his own method. This notion finds support in Lawrence's breath poems, reinforcing the idea of his involvement in yoga-related practices. Lawrence's sustained interest in yoga, evident in works such as *Psychoanalysis and the Unconscious*, *Fantasia of the Unconscious*, and *Apocalypse*, is intricately woven into *The Plumed Serpent*, where the symbolism of Quetzalcoatl is intricately linked with kundalini—a theme emphasized by Ramón in his Quetzalcoatl hymns.

## The 2011 BBC Adaptation of *Women in Love*

KAMIISHIDA, Reiko

### Introduction

According to Linda Hutcheon, “An adaptation is not vampiric; it does not draw life-blood from its source and leave it dying or dead, nor is it paler than the adapted work. It may, on the contrary, keep that prior work alive, giving it an afterlife it would never have otherwise.”<sup>1</sup> If we follow Hutcheon’s view of adaptations, then the BBC adaptation of *Women in Love* produced in 2011 is a brilliant 21<sup>st</sup>-century revival of D. H. Lawrence’s original story and Ken Russell’s 1969 film version.

This paper discusses the 2011 television adaptation of *Women in Love* directed by Miranda Bowen and produced by BBC Four.<sup>2</sup> This TV movie was written by William Ivory, a screenwriter from Nottingham, who merged *The Rainbow*, and *Women in Love* into a two-part drama.<sup>3</sup> In his words, “It’s taken 5 years, it is a very bold adaptation.”<sup>4</sup> This paper attempts a detailed analysis of the boldness with which the television film adapted the original.

First, it is important to understand the characteristics of Ken Russell’s<sup>5</sup> preceding and faithful film adaptation of the original novel to effectively compare the BBC version to it.

Second, the paper offers an overview of the origin of the television version.

Third, the paper chronologically reviews the ways in which Bowen’s version of *Women in Love* adapts the novel’s plot to create an original narrative. In so doing, the paper will also reference Ken Russell’s films *Women in Love* (1969) and *The Rainbow* (1989).<sup>6</sup>

Fourth, the paper will speculate about the intentions of Bowen and Ivory vis-à-vis the BBC adaptation by comparing the Bowen and Russell versions.

### 1. Ken Russell's *Women in Love*

Initially, we examine the features that make Russell's *Women in Love* unique. The plot roughly traces the main episodes of the original narrative. The novel and the film both begin with the Brangwen sisters discussing marriage.

Alan Bates, as Rupert Birkin, resembles D.H. Lawrence.

Gerald is portrayed in Russell's version as experiencing problems in his relationship with his mother. Gerald's mother avoids kissing him on the cheek on Laura Crich's wedding day. The fact that his mother does not love him could have fostered his distrust and rough treatment of women. The distance between Gerald and his mother is insinuated by her refusal to approach him and by his attempts to hug her back.

In Russell's film, Gerald, played by Oliver Reed, inspects the work of miners in a coal mine, blackening his own face in the process. He is industrious and comparable to a hard machine with a body of steel.

Russell's version is also congruent with the novel in featuring numerous cultural allusions. It depicts a Russian ballet performance during which Birkin's interest shifts from Hermione to Ursula. Gudrun's modern dance threatens a herd of cattle. Gudrun poses in a Cleopatra costume in response to a Tchaikovsky record. The film refers to Tchaikovsky as a homosexual who raised a family to protect the family name and explicitly portrays Loerke as a homosexual in the company of a young man. Such references reflect the cultural ethos prevailing at the turn of the twentieth century.

Russell's film depicts Ursula as a woman who can use words to competently counter Birkin's idealism. She tells Birkin, "Well, I shall leave it to you to send your new, better idea down from the holy altar. When the

world is ready, of course.” (Russell’s *Women in Love*, 00:29:06, hereafter indicated by director’s name and timestamp only) This line represents her as an intellectual who relativizes Birkin, who displays the tendency of preaching a peculiar idealism. Birkin’s former lover, Hermione, breaks up with him after pouncing on his idealism with another ideal (in specific terms, by physically hitting him over the head with a lapis lazuli).

Birkin’s need to simultaneously attain love from a woman and a man is ultimately thwarted by Gerald’s death in the snowy mountains. Birkin mourns, “He should have loved me. I offered him.” “I wanted a man friend.” Ursula replies, “You cannot have two kinds of love. why should you? [...] You cannot have it because it is impossible” (2:04:04). “I do not believe that” is Birkin’s response, and Russell’s *Women in Love* ends with Ursula’s shocked expression as she looks up from her knitting.

The novel does not include this expression of shock, which may be deemed an effect created for the film adaptation. However, the film concludes after this discussion in a scene faithfully showcasing the original’s disagreement between the partners.

Russell’s *Women in Love* comprehensively embraces a vivid sense of color through lush depictions of nature and colorful costumes designed by Russell’s then-wife, Shirley Russell. It also aptly recreates the cosmopolitan atmosphere of the original novel.

## 2. Miranda Bowen’s *Women in Love*

### 2-1. The Conception of Miranda Bowen’s *Women in Love*

First, the concept of the BBC-produced television film is explained in an interview published on the broadcaster’s website: “Director Miranda Bowen says she wanted to create something ‘very organic and immediate.’”<sup>7</sup> “Billy (Ivory, the screenwriter) and I spent a long time together going through the script with a toothcomb, wanting to make it as vibrant, dynamic, kinetic, and sensual as possible.”



Actress Rachael Stirling opines about the characterization that “Ursula is extraordinary and original — she learns through her mother to be unashamed of her passion and sexual desire[...].”<sup>8</sup> “She is an awakened sexual creature. It’s really liberating for 1919.” The resulting work denotes a thorough adaptation that compensates for something lacking in the original novel and simultaneously loses something that made the novel unique.

## 2-2. Miranda Bowen’s *Women in Love* Part I

BBC’s *Women in Love* is written by William Ivory and directed by Miranda Bowen and is divided into Parts I and Part II, each with a runtime of 90 minutes. The extended timespan combines *Women in Love* with a previous novel, *The Rainbow*. Moreover, episodes are reconstructed and updated in a modern fashion, incorporating developments that were not included in the original novels. In scrutinizing this adaptation, we refer also to Ken Russell’s *The Rainbow* (1989) and *Women in Love* for comparison.

Part I begins immediately after the conclusion of the original narrative of *The Rainbow*. The first half depicts Anna and Will’s marital relationship incorporated from *The Rainbow* and features Ursula’s recovery from a miscarriage along with Gudrun’s life as an art student, which was not depicted in the original. It includes the details of Ursula and Skrebensky’s relationship and describes why Birkin and Hermione failed as a couple.

Part I begins with a scene in which Ursula is chased by wild horses, falls from a tree, and suffers a miscarriage. Unlike the original *Women in Love*, which begins with a conversation between the sisters, Bowen’s version of *Women in Love* begins with the shocking scene at the end of *The Rainbow*.

Rupert then appears. Characterized as a bespectacled, nervous-looking, idealistic man, he delivers a speech about God from a church pulpit in his first appearance in the film. In the original novel, Rupert is unlikely to set foot in a church. However, the BBC film introduces him as a man of faith

who delivers church sermons.

This church scene is followed by an episode in which Gudrun, who lives, and studies in London, returns home to visit Ursula who is recuperating from her miscarriage. She plays a recording of Richard Strauss' *Thus Spake Zarathustra* in an attempt to cheer Ursula up.

Ursula remains at home while Gudrun lives in London as an art student and is engaged in an affair with her lecturer Robert. Ursula knows about her sister's affair and advises Gudrun, saying, "Men cannot define you. [...] No matter how modern you are, how much variety you enjoy, you still orbit them, make them the light by which you are illuminated" (Miranda Bowen's *Women in Love*, Part I, 0:07:34, hereafter indicated by director's name, number of part and timestamp only). This conversation describes the intimacy between the sisters.

Bowen's film places Ursula's damaged body into prominence in the portrayal of her convalescence: she writhes and weeps on her bed in grief at the loss of her child. On the other hand, Russell's *The Rainbow* ends with a scene in which Ursula recovers after a night's sleep after her miscarriage, packs up her belongings, leaves the house, and runs toward the rainbow with a big smile on her face in an ending that is faithful to the novel.

Anna, the family homemaker, makes her first appearance in the television film as the eldest daughter of the Brangwen family miscarries her first child. Anna leaves her newborn baby in the care of her son Billy and works hard at household chores with the other small children. The camera closes up on her belly when she first appears, signifying that she has birthed many children and obviously contrasting Anna against Ursula, who is cowering in bed and crying.

Later, Anna notices that Ursula's bed is stained red from blood and washes the bedsheets. Unlike the original story and Russell's film version, the BBC film graphically presents a woman's raw physical pain after a miscarriage and depicts the care and labor of washing bloody sheets. Thus,

Bowen's version of *Women in Love* symbolically contrasts with Russell's version of *The Rainbow* in its treatment of miscarriage.

In Russell's *The Rainbow*, Ursula is chased by a horse and holds her belly with her hand as if to protect her fetus. However, Russell's version, like the original text, completely overlooks the pain of a woman who has lost an unborn child. After the miscarriage, Ursula runs out of the house for London, suitcase in one hand, and no longer holds her hand to her stomach, impressing on viewers that the fetus has disappeared and that she is now lighter and therefore more energetic. This portrayal indicates that Russell's film presents the female body merely as an aesthetic object, a smooth body to be seen. Conversely, Bowen displays the female body as a realistic, wounded, and bleeding corpus.

The next scene depicted in the BBC film is not included in the original story. Gudrun's father Will sees her off at the train station as she leaves for London. He blames her for her London lifestyle (and possibly, her affair with Robert).

The encounter between Ursula and Birkin is also differently depicted. The two protagonists know each other and are set to meet again at the church. Birkin quickly backs away in fear of being infected when Ursula, recuperating from her miscarriage, lies that she was resting from Influenza. Birkin comes across as a somewhat petulant and nervous man. He knows that Skrebensky and Ursula are intimate. This scene boldly restructures the connections between *The Rainbow* and *Women in Love*, whereas the two novels do not display a substantive link in their content.<sup>9</sup>

Bowen's film also diverges significantly from both novels in developing the narrative of Ursula and Skrebensky reconnecting after the miscarriage. On receiving news of Ursula's miscarriage, Skrebensky tells her lightly, "And I am sorry for you. For us, it would have been wonderful. But we'll try again," (Bowen, I, 0:18:20). Then, he proposes to her once more. Afterward, there is a recollection of a bedroom episode between Skrebensky and Ursula,

in which Ursula is portrayed as a sex-positive woman. Skrebensky has only a causal, passive view of women, and pulls back slightly at her lust.

Another scene absent from the original novel shows Ursula's mother Anna warning her daughter after learning that Ursula admired her acceptance of life as a woman.

He [Skrebensky] told me that you[Ursula] wrote of me and asking for his forgiveness, you wrote, that since you become pregnant, you saw me suddenly in new and true light that I was radically true, having your father, and my children in my place here under the sun. What was enough for me, must be surely enough for you. Is that what you said? [...] Be careful what you wish for. [Bowen, I, 0:22:08]

The original story reflects Anna as a mother who cares very little about her daughter. However, Bowen's version envisages her as a mother concerned about a daughter who is about to compromise and enter a marriage she does not want. Bowen's film thus distinguishes itself from its source by depicting the inner life of Anna Brangwen and inserting a dialog about marriage and sex life between the mother and daughter.

The original text of *The Rainbow* manifests Anna through Will's eyes via free indirect speech. When Ursula and her father are torn between whether or not she should accept a teaching post in London, Anna regards her eldest daughter as a hindrance to her attempts to establish a new life with her younger children.<sup>10</sup>

Part I of Bowen's *Women in Love* climaxes with four events that occur simultaneously and are juxtaposed on the day of the Water Party: Anton and Ursula's last date, Gudrun and Robert's breakup, Will's attempted affair, and the Water Party.

Bowen's characterization of Birkin and Gerald and their relationship, which is revealed on the day of the Water Party episode, is also very

different from the original and the previous film adaptation. Gerald, the heir of a coal mine owner, values work, and overworks his body; Birkin is an idealistic and well-spoken man. The two men are thus presented as contrasts.

The stark differences between them are illustrated in a scene in which Gerald, who puts up a tent for a Crich family birthday party, is injured when he hits his finger with a hammer. Rupert is worried, but does not relinquish his champagne glass as he admonishes Gerald, "You would be careful with those hammers" (Part I, 0:24:20). Gerald's reply is antagonistic: "You practice? Like something from the varieties." Rupert is portrayed as a man of his word who does not like to sweat.

Next, Bowen's version showcases a class-based society, an aspect that is not highlighted in the original novel or Russell's film adaptation. Gudrun, an upwardly mobile artist, best portrays the BBC film's class consciousness. Gudrun is a regular at Café Pompadour. The novel depicts Birkin and Gerald spending time in this café in a scene omitted from Russell's film.

There is virtually no description, in either Lawrence's original work or Russell's film version, of Gudrun's life as an artist in London. Bowen's version adds that description, illustrating Gudrun's bohemian life in London. The Café Pompadour scene features Wyndham Lewis and there is talk of Edith Sitwell (they are both upper-class or upper-middle-class). The bohemians who gather in that café say "Money is nothing. Class is everything!" (Bowen, I, 0:28:18). This scene evidences the class consciousness of the society of artists and directly opposes the original narrative, which regards class as irrelevant. A line included in the original text and appearing in Russell's film ("Class barriers are collapsing")<sup>11</sup> is missing from the BBC version. Instead, the television film portrays Gudrun's failed attempts to integrate into upper-class society. She cannot demolish the class barriers and is treated like a high-class prostitute by her upper-class art school classmates who gather at the Pompadour. Gudrun's class

consciousness also casts a shadow over her later relationship with Gerald.

Part I of Bowen's adaptation also portrays Anna as both a mother and a woman. She interprets the unsuccessful rapport between Ursula and Skrebensky as follows:

I knew where his [Will's] love would go and I knew too there were the dangers of making so young at the heart swelled, how a person receiving such devotion might grow, live their whole lives yearning for the same fears of passion and how that might one day cause that person to suffer. Somehow. I knew all that, and I did nothing (Part I, 0:35:01).

Anna's analysis that Will's intense love for Ursula, his first child, has caused her to continue to seek the same emotion in other men, is not found in the original text. Hence, Bowen's Anna is a more insightful person than her original avatar in the novel.

The episode centering on Gudrun and her adulterous art lecturer Robert in London also begins around the same time. This detail is also not part of the novel and is a unique adaptation created for the Bowen version. Gudrun reproduces Eadweard Muybridge's photographic work in her images but seeks a style. Her paintings are sold at Serpentine and according to her lecturer Robert, this acceptance indicates that she is a promising young artist. Her escape to the Isle of Wight with him represents an adventure planned to trigger her breakthrough as an artist. However, Robert refuses to elope just before they are to leave. Then, Gudrun says, "We are artists. it is our duty to rise above the crowd" (Bowen, I, 0:39:08). Gudrun changes her destination from the Isle of Wight to nearby Brighton for a short trip with him. This section entailing Gudrun's escapade with the lecturer denotes complete creative liberty taken by the BBC film. It is perhaps influenced by Lawrence's novella *The Trespasser*, which describes a similar instance of infidelity. Bowen tends to portray men as vulnerable, as

evidenced by her portrayal of Robert, the original character in her film adaptation.

A post-miscarriage episode between Skrebensky and Ursula follows, which is absent from both the novel and Russell's film. The eventual break up between the two characters is faithful to the source, but Ursula is subjected to more egregious sexual violence at the time of the breakup.

In the novel, Ursula does not meet Skrebensky after the miscarriage, but in Bowen's version, he visits her. The film also encourages the interpretation that Skrebensky and Ursula fall out because of a mismatch in their sexual desires. Skrebensky is surprised to hear Ursula moaning during sex; he expects Ursula to wait silently under him until he has satisfied himself. He is portrayed as a conventional man who engages in selfish sex and cannot tolerate women expressing sexual desire. Dissatisfied, Ursula masturbates after sex with Skrebensky.

Ursula tells her mother Anna that "The problem is sex, mother, not love. I broke with Anton because he did not feed that animal side of me, that felt life" (Bowen, I, 0:43:15). Ursula's strong sex drive is inherited from her father Will, as is later indicated by Will's attempted affair with a young woman around the same age as Ursula. However, Anna answers her daughter, saying, "Find love that burns your very soul. And know this, that it will burn your body too. And if it does not, then, you are not in love" (Bowen, I, 0:44: 45). The relationship between Ursula and Anton ends when she says to him,

You do not satisfy me. [...] There are journeys which lovers must take. So, they may feel the Earth between their toes. And the journey must first be ignited. And you do not. [...] You've never satisfied me."(Bowen, I, 0:58: 44).

The film also does not depict Ursula and Birkin's wedding ring episode;

rather, it shows Ursula returning the ring to Skrebensky on a date on a beach. An angry Anton rapes Ursula on the beach (such rape is not depicted in the novel). Anton's abuse does not end with the rape. After Ursula informs him that she is leaving him, Anton drops her off 18 miles (30 km) from home, and orders her to take off her shoes to harass her because she loves nature, "Now you may feel the Earth between your toes. Feel it till they bleed," (Bowen, I, 1:09:53). Date rape and abandonment on the way home are also imagined insertions that find no mention in the source text.

Bowen's *Women in Love* Part I takes viewers from Ursula's miscarriage to Anton and Ursula's breaking up because of their incompatible sex life. As previously noted, Bowen's *Women in Love* is divided into two parts. Most developments visualized in Part I have no mention in the novel because this first half occurs in the time frame that elapses between *The Rainbow* and *Women in Love*. Several episodes are created to fill details that occur during this interim period that is not depicted in the source novels.

The film attributes the disagreement between Rupert and Hermione to their incompatible sex life. Rupert is blamed and tormented by Hermione, who says "So, even if you cannot do your duty by me as a man, you should come to me hard and ready as a disciple of Jesus" (Bowen, I, 0:50:15). This statement creates the context that Hermione forced Rupert into intercourse with her and Rupert's mind is deeply scarred because the sex-act was inadequate. Bowen's *Women in Love* thus suggests that the respective sexual incompatibility of both couples was responsible for the end of their relationships.

The BBC television film also differs from the novel and the Russell version in delineating the relationship between Gerald and his parents. Gerald's mother influences him in Russell's version but does not appear in Bowen's adaptation. Rather, Bowen's film suggests that Gerald's violent inclination results from the trauma of facing his father's blame for his accidental killing of his brother in a childhood gun accident.



Around this juncture in the BBC film, Will Brangwen picks up a young woman in a pub with coffee and baked goods as bait on the same night Ursula is raped and abandoned on the way home. This episode of attempted adultery is depicted in *The Rainbow*. The story of “Blutsbrüderschaft” (blood brotherhood)<sup>12</sup> appears in the novel in the chapter titled “Man to Man” and is narrated in the television film on the boat at the Water Party. A drunk Rupert tells Gerald, “Perhaps God is dead. [...] So we must declare ourselves, if there is but this one life, we must not waste it in hesitation” (Bowen, I, 1:12:03). He takes out a knife and tries to force Gerald to take a blood oath but at that moment, Brindel and Diana fall into the water (in Russell’s film, the character is named Laura, not Diana).

The night concludes in the following manner:

Will tells Anna when he returns home after his attempted affair, “You are my soul, Anna Brangwen” (1:14:55) and they reconcile.

Gerald’s father orders Gerald to rescue Diana from drowning in the lake (conversely, in the Russell version, Gerald’s father stops him when he tries to dive into the lake).

Abandoned by Robert, Gudrun returns to life as a penniless art student and appears desolate at the train station.

Ursula is comforted by a wild horse as she walks home after being abandoned on the road by Anton.

Meanwhile, Will, and Anna engage in loving sex, after which, Will picks Ursula up in his sidecar.

The Water Party night ends in this manner with events occurring in parallel in one night: Ursula and Skrebensky fall out of love, Gudrun and Robert end their relationship, Gerald’s sister dies, and Will and Anna’s relationship is restored.

The following morning, Birkin leaves for London, and on the way back from the train station after seeing him off, Gerald has intense but casual sex with Abbey, a young girl who bears striking resemblance to Will’s attempted

affair.

Robert's wife rides in with their two children on Gudrun's return from Brighton to Pompadour and berates her vehemently.

Birkin boards a train to London with a young soldier heading off to war. Birkin follows the young soldier, who exchanges a strong stare with him, to the train toilet where he hesitates before kissing the boy soldier passionately. Birkin is then immediately beaten and abused by the boy soldier who runs away (Bowen, I, 1: 28:05). Bowen's version is a bold adaptation in its portrayal of Birkin as a person with overt bisexual tendencies.

Part I ends here after its seamless assembling of episodes from *The Rainbow* and *Women in Love* along with its courageous and brash departures from the source narratives. Bowen's *Women in Love* Part I stitches together fragmentary episodes from *The Rainbow* as occurring on one night. In so doing, the cleverly arranged sequence of episodes prepares viewers, clarifying how all the characters, especially the four protagonists, will converge in the second half of the film's narrative.

### 2-3. Miranda Bowen's *Women in Love* Part II

Part II begins on the battlefields of the First World War. Both Rupert and Gerald are serving in the military. Gerald is the captain and Rupert is a soldier in his unit. Gerald's combative and fierce nature enables him to defeat enemy soldiers with a single lighter given to him by Birkin. In a later conversation with Samantha regarding this military service, Gerald reflects on Birkin, "[He] tried to keep his eyes shut most of the time" (Bowen, II, 0:07:55). Birkin says of Gerald, "[He] won a medal" (Bowen, II, 0:07:59). Once again, the film underscores differences between the two men in terms of their fighting abilities and personalities, another element that is not culled from the original narrative. Interestingly, Lawrence's novel does not highlight differences in physical ability between Gerald and Birkin and portrays them as equals. In the BBC film, Gerald is unrelenting in blaming

Birkin's lack of mettle on the battlefield. This power difference is also depicted in the second half of Part II when a beachfront brawl replaces the jiu-jitsu scene, perhaps to emphasize Gerald's mental instability and Rupert's physical frailty.

Gudrun is achieving success as an artist and is already on the verge of her first exhibition. She also displays signs of maturity by declaring that she will no longer go to Pompadour.

The film shows Birkin and Gerald after they retire from the military and features Gerald's one-night stand with Birkin's cousin Samantha. Gerald is imaged as a sex-crazed man who picks up varied women, as in Part I. Rupert is represented as a slightly more logical and intelligent man with a cardigan, glasses, and common sense. His portrayal also differs significantly from the novel and Russell's adaptation: Bowen's film illustrates Rupert as a serious, nervous, and unspontaneous man.

The original *Women in Love* timeline is finally tracked in Part II of the BBC film, which nevertheless retains its distinctiveness and divergences vis-à-vis the novel.

Gudrun is the sole witness as Gerald approaches the train and attempts to control his horse in trying to outspeed the engine. In the novel, Ursula protests against this act, which injures the horse. In Bowen's recreation, it is Gudrun who sympathizes with the horse and tearfully remonstrates against Gerald. This encounter causes Gerald to hire Gudrun to tutor his sister Winifred.

Unlike the novel, the students have already left the classroom when Birkin visits Ursula at the primary school, and Hermione also follows him as he discharges his role as a school inspector. The BBC film shows Hermione as a stalker who trails him to this point even though their relationship as lovers has ended.

A party scene at Hermione's mansion is showcased next, during which Hermione constantly interrupts the relationship between Ursula and Birkin.

Birkin's blinkered and nervous personality is once again elucidated in this scene. Hermione beats Rupert when they are alone, as in the novel. However, the film differs from the original because she uses a statue rather than a lump of lapis lazuli. Like the novel, Birkin says, "No, you do not. I do not let you." (Bowen, II, 0:29:55), and his subsequent healing in nature is also faithful to the original narrative and Russell's film (Part II, 0:29:55), perhaps because both filmmakers deemed this part of the story to form its core.

The novel and both Russell's and Bowen's adaptations of it feature a scene in which Gudrun, who leaves the party with Ursula, drives cattle away with an intimidating gesture. The dancing Gudrun is conceived in the novel and Russell's film as a madwoman or witch. In Russell's version, in particular, Grenda Jackson recreates Gudrun's dance using dark and outlandish moves reminiscent of Mary Wigman's "Hexentanz" ("Witch dance"),<sup>13</sup> which was popular when the novel was first published in 1920. In Bowen's version, however, Ursula dances seductively, completely unaware of the cattle by the lake, while Gudrun chases the animals using a few intimidating gestures.

The differences between Grenda Jackson's Gudrun and her characterization by Rosamund Pike in the BBC film become most apparent in this dance scene in front of cattle. Jackson's Gudrun is a bob-cut brunette whose witchy dance exposes her as a threat to men and emphasizes her monstrous nature. Pike's Gudrun is an intelligent and calm blonde woman who works hard at her day job as an artist and retains her humanity. Pike's Gudrun does not reveal any desire to conquer men and does not view her connections with men in terms of adversarial kill-or-be-killed associations even after her affiliation with Gerald.

Rupert and Ursula's romantic relationship is stalled because of Hermione, but after the party, he finally tries to clarify his connection with Ursula (symbolically in the churchyard). He reveals his intentions, saying, "I am done with this world, Ursula. It has let me down. God and man. Now I

want to explore another way of living" (Bowen, II, 0:37:10). Ursula asks, "And what would you find at the end of this great expedition of yours?" (Bowen, II, 0:37:25) and Rupert answers "Peace. Lasting peace." Ursula looks confused but accepts his explanation. Bowen's film unequivocally portrays Birkin as queer. As previously noted, Bowen's film clearly portrays Birkin's homosexual attraction to the young soldier at the end of Part I. Thus, the peace Birkin acknowledges seeking at this juncture perhaps emanates from the comfort of having a heterosexual partner and presenting himself to the world as cis-gender when he is actually homosexual or otherwise gender fluid.

Birkin then quits his job and moves from his townhouse to a cottage, where he articulates his ambition: "I want to write" (Bowen, II, 0:44:). This desire is never expressed in the novel. The original Birkin appears to have no ideas about his future but Bowen's version imagines him as a young man with dreams.

During the churchyard conversation, Ursula complains to Birkin that she wants to have sex with him "Because sex is important to me. And I am not ashamed to say so" (Bowen, II, 0:46:00). The subsequent scene depicts Birkin as tormented by responsibility, emotionally unstable, suffering from a nervous breakdown, and in tears. The imposing figure of the novel and Russell's film is nowhere to be seen. Bowen's Ursula embraces him as he is.

Saunders' article cited above describes Kinnear's rendition of Rupert Birkin in the BBC film as "Kinnear's character is also in conflict as he strives to break away from conformity, although his character has been changed significantly from that in the *Women in Love*[sic] novel."<sup>14</sup> Kinnear himself views Rupert Birkin's characterization as follows:

He's a much more sympathetic character in this [TV drama] than in the book. He is an intellectual bully and a snob in the book. Our Rupert is confused, very bright, sympathetic, kind but weak [...]"<sup>15</sup>

Rupert is, perhaps, the character most distinguished from the original, and his transfiguration from a “snob” to a “kind but weak” man is highly symbolic. Bowen strips the omnipotent masculinity of the original Birkin off, showcasing him as a more sympathetic, intelligent, but vulnerable being.

To examine the rest of the plot of Bowen’s film, Gerald attempts to get Gudrun back when he hears she has returned to London. He tells Birkin, “I want you to come to Africa with me” (Bowen, II, 0:48:56), seemingly because he has bought a diamond mine from the Germans and must go there to inspect it. In fact, he desires to return to better terms with Gudrun. Budget constraints in the film’s production are cited for Bowen’s amendment of the novel’s destination of the Alps to Africa.<sup>16</sup> Whether intentionally or unintentionally, this change merges two elements from the original novel. The two elements are, as Robert L. Chamberlain points out, Africo-Nordic symbols.<sup>17</sup>

As the setting shifts to Africa, the film shows Gudrun becoming increasingly absorbed in her artistic endeavors, even showing her skipping meals to draw. The original and Russell’s adaptation do not contain many references to Gudrun’s art, but Bowen’s version creates a comprehensive portrayal of Gudrun as an artist.

It becomes clear at this stage of the film’s narrative that Gerald has suffered horrific trauma from the childhood gun accident. He had argued with his brother shortly before the accident and was afterward severely beaten by his father, who considered the accident his fault. The film indicates Gerald’s recurring nightmares of pulling the trigger with a pistol in his mouth in the bathroom, revealing his suicidal thoughts. As previously noted, Gerald’s maternal pressures, evident both in the source novel and Russell’s film version, are absent from Bowen’s rendition.

Subsequently, the film omits the episode in which Ursula throws her wedding ring at Birkin and the focus of the story shifts to Gerald and Gudrun.

On the day the four protagonists leave for Africa, Gudrun meets Birkin's cousin Samantha, an original character in the film, who comes to the station to see them off. Gudrun distrusts Gerald's relationships with women, a feeling that is not featured in the novel or Russell's film. This insecurity sets the stage for later developments.

The four finally arrive in Africa, where the temperature is 48°C, the exact opposite of the snowy Alps, the final destination of the novel and Russell's film.

In Africa, Gerald impulsively kisses Rupert after the men dance together at a restaurant. Ursula is shocked to see the surprised and serious look on Rupert's face as his gaze follows Gerald. Ursula first becomes aware of Rupert's homosexual tendencies at this point.

Gudrun's upper-class insecurity complex clashes with Gerald's desire for popularity with the arrival of Loerke and the venerable Bavarian dowager. Gudrun is confused by her yearning for upward mobility and her need to be recognized as an artist, while Gerald is perplexed by Gudrun's attitude. Thus, the situation sours.

Gudrun recommends that Gerald should enter into a relationship with the Bavarian aristocrat lady, saying, "On the other hand, it would make a perfect marriage. You will have classes uniting across the Europe" (Part II, 1:07:25). Evidently, Gudrun still suffers from class consciousness. Rosamund Pike, who plays Gudrun, claims that "She feels she is not good enough, not wealthy enough for her partner."<sup>18</sup>

There is no jiu-jitsu scene in the mansion in Bowen's version; instead, Gerald and Birkin's play on the beach develops into a brawl. Naked and covered in sand, Gerald pokes, and prods Birkin on the beach. Venting his anger at falling out with Gudrun on Rupert, Gerald shouts, "I know about love! You don't fuckin' lecture me!" (Bowen, II, 1:10:35) and leaves his friend gasping for breath. The sensual implications of the jiu-jitsu scene in the novel and Russell's film are absent in Bowen's recreation. There is simply

bare violence, an overwhelming difference in power between men, and a loveless frustration displayed by two men of markedly different physiques and abilities. This refusal to admit sensuality into this scene could signal the intentions of Bowen and Ivory not to romanticize aggression by acknowledging the sensuality latent in violence. Certainly, however, the BBC film loses the exquisite male-male relationship illuminated in the novel.

Finally, Gudrun says goodbye to Gerald, saying, "You have come from a different world" (Bowen, II, 1:12:45). "I took pity on you because of the dreadful state you are in. But there's never love. You do not love me, do you?" (Bowen, II, 1:13:55). Loerke enacts an important role in the ending of the relationship between Gudrun and Gerald in the original story and Russell's version but is not very important in Bowen's adaptation. Gerald subsequently attempts to cling to his work, for which he had ostensibly come to Africa.

Ursula and Birkin leave at this juncture, and an original episode is inserted in the BBC film: Ursula gives Gudrun her earrings, saying, "The most beautiful thing I possess for the most beautiful woman I know" (Bowen, II, 1:18:04). In return, Gudrun reveals her true feelings: "Gerald...He is a hundred men. He is a thousand men. How can I keep him?" (Bowen, II, 1:19:55), admitting that he is too much for her. The sisters are more intimately portrayed in this earring episode than in the novel, and this exchange appears to serve as an alternative to Birkin and Ursula's wedding ring episode in the novel, which is eliminated from the BBC film. Like the scene immediately after the miscarriage early in Part I, this scene also emphasizes sisterhood more than the original story.

Finally, Gerald dies of heat stroke under a scorching sun, instead of freezing to death in the Alps. Bowen departs from the original and Russell's versions by not showing Gudrun as a witch, and Loerke is not instrumental in the deterioration of the Gerald-Gudrun relationship. Loerke is not accompanied by a same-sex lover (He was in the original novel and in



Russell's film). In other words, Loerke's homosexuality is not explicit in Bowen's adaptation, perhaps to highlight Rupert's true gender identity.

Gudrun's reaction upon learning of Gerald's death is also very different from the original story and the preceding film. Gudrun smiles triumphantly in Russell's version as she sees Gerald heading to his death. She does not laugh in Bowen's version; rather, she bursts into tears when Gerald's body is found. As previously noted, Russell's version depicts Gudrun as a witch but Bowen portrays her as more normal and human.

Bowen's ending is beautiful, with Bach's *Goldberg Variations* playing over Gerald's corpse. Gerald dies under a desert cross, crying, "Sorry. That is enough... I want to go to sleep" (Bowen, II, 1:27:55). There is no dialog between Birkin and Ursula about Birkin's simultaneous quest for the love of a man and the love of a woman. Instead, Bowen inserts a brief shot of Ursula looking at Birkin crying, spread over Gerald's body. Ursula nods, a complex expression on her face. Hence, the film somewhat simplifies Birkin's love for men as homosexuality and visualizes it without attending to his ideals. It is pertinent to assert that Gerald's tragic death, rather than Birkin's ideals, brings the story of Bowen's film to a climax.

Bowen's version of *Women in Love* is a boldly modern update, featuring elements not depicted in the original, for instance, the inner life of Anna Brangwen, Ursula's break up with Skrebensky, Gudrun's life in London, and the depiction of Gerald and Birkin as servicemen in WWI, among other details.

Thus far, we have analyzed how the 2011 BBC production of *Women in Love* directed by Miranda Bowen reinterprets and reconstructs the original narrative, including elements that do not form part of its source novels and its departures from the original texts and Russell's film. The next sections will review the features of the television adaptation and explore its intentions.

### 3. Characteristics of Miranda Bowen's *Women in Love*

Bowen's 2011 BBC production of *Women in Love* displays the following notable features:

- it marks a reconstruction of D.H. Lawrence's novels, *The Rainbow*, and *Women in Love*
- it contrasts sharply with Ken Russell's film, which is more faithful to the original text of *Women in Love*
- it adds many original episodes and eliminates some elements
- it details the relationship between Will and Anna
- its characterizations differ from the novel and Ken Russell's film: Birkin is feeble, intellectual, and kind; Gudrun is blond, not brunette, intelligent, and a more serious artist
- it shows Birkin being overwhelmed by Gerald in wrestling
- the two couples go to Africa, not the Alps
- it adds the storyline of Gudrun's affair with an art school teacher
- it indicates the importance of sexual compatibility for couples, suggesting its absence, or presence is why Birkin and Hermione break up and Birkin and Ursula come together

The above differentiation elucidates that Bowen's film effected the following modifications.

1. Bowen's version depicts characters as more human and vulnerable.
2. It portrays the female body more intimately and realistically.

Bowen does not visualize *Women in Love* as Lawrence intended. Rather, she adds a conversation between Anna and Ursula, portrays Birkin as a more vulnerable man than in the novel and Russell's film, and envisions Gudrun as an artist rather than a witch. In so doing, the characters emerge as flesh-

and-blood physical beings rather than as idealized forms.

## Conclusion

Miranda Bowen and William Ivory boldly adapted the text of D.H. Lawrence's *Women in Love* into an updated, lifelike, and contemporary television film, adding numerous details that were not mentioned in their source text. Consequently, their film embodies an innovative retelling of Lawrence's narrative through the lens of modernity.

This BBC television adaptation exemplifies how contemporary filmmakers can incorporate representations of the female body and male vulnerability into their visualizations of Lawrence. It thus epitomizes how Lawrence could be read and interpreted by contemporary audiences.

## 注

- 1 Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. 2nd ed. Routledge, 2013, p. 176.
- 2 *Women in Love*. Directed by Miranda Bowen, performances by Saskia Reeves and Rachel Stirling, Company Pictures, 2011.
- 3 Saunders, Emma. "D. H. Lawrence Women fall back in love," *BBC*. 23 March 2011. [13 February 13, 2023], n.pag.
- 4 *Ibid.*, n. pag.
- 5 *Women in Love*. Directed by Ken Russell, performances by Alan Bates and Oliver Reed, Brandywine Productions, 1969.
- 6 *The Rainbow*. Directed by Ken Russell, performances by Sammi Davis and Paul McGann, Vestron Pictures, 1989.
- 7 *Ibid.*, n.pag.
- 8 *Ibid.*, n.pag.
- 9 There is, however, a scene at the end of *Women in Love* where Ursula reminisces about her old lover Skrebensky. (Lawrence, D. H. *Women in Love*. Cambridge UP, 1987, p. 409.)

- 10 See *The Rainbow*, Chapter 13 “The Man’s World” (Lawrence, D. H. *The Rainbow*. Cambridge, 2015.)
- 11 The similar line “Class-barriers are breaking down!” appears in Chapter 8, “Breadalby”, in the novel. (Lawrence, *Women in Love*, Cambridge UP, 1987, p. 94.)
- 12 Lawrence, D. H. *Women in Love*. Cambridge UP, 1987, p. 206.
- 13 There is no written evidence that Lawrence was aware of Mary Wigman's Witch Dance (first performed 1914), but the 1910s and 1920s were a period of the rise of modern dance, and the artist was certainly within the cultural currents.
- 14 Saunders, n.pag.
- 15 *Ibid.*, n.pag.
- 16 Not only has the destination of the climactic scene in this film been changed from the Alps to Africa, but the entire film was shot in South Africa due to budget constraints. “The films were made in South Africa rather than Nottingham, where the novels are largely based—primarily due to budgetary constraints.” (*Ibid.*, n. pag.)
- 17 “The Crucial and controlling metaphor of D. H. Lawrence’s novel *Women in Love* is a metaphor of destruction, that two-faced image of disintegration by heat and annihilation by cold. Much of the novel’s interest and more than half its meaning lies in Rupert Birkin’s eccentric, hardly normal struggle to become modern history’s new norm, and it is Birkin who conceive and develops this Africo-Nordic symbol as a way of giving habitation and name to his mystical perceptions.” (Robert L. Chamberlain. “Pussum, Minette, and the Africo-Nordic Symbol in Lawrence’s *Women in Love*” *PMLA* Vol. 78, No. 4 (Sep 1963), CUP, p. 407.)
- 18 Saunders., n. pag.

## Bibliography

- Chamberlain, Robert L. "Pussum, Minette, and the Africo-Nordic Symbol in Lawrence's *Women in Love*" *PMLA*, Vol. 78, No. 4 (Sep 1963), CUP, p. 407-416.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. 2nd ed. Routledge, 2013.
- Lawrence, D. H. *The Rainbow*. Cambridge University Press, 2015.
- . *Women in Love*. Cambridge Univ. Press, 1989.
- Saunders, Emma. "D. H. Lawrence Women Fall Back in Love," *BBC*. 23 March 2011. [13 February 13, 2023]

## Films Cited

- The Rainbow*. Directed by Ken Russell, performances by Sammi Davis and Paul McGann, Vestron Pictures, 1989.
- Women in Love*. Directed by Ken Russell, performances by Alan Bates and Oliver Reed, Brandywine Productions, 1969.
- Women in Love*. Directed by Miranda Bowen, performances by Saskia Reeves and Rachel Stirling, Company Pictures, 2011.

## The 2011 BBC Adaptation of *Women in Love*

KAMIISHIDA, Reiko

BBC Four produced a two-part miniseries titled *Women in Love* in 2011, which represented a contemporary television adaptation of D.H. Lawrence's celebrated novels, *Women in Love*, and *The Rainbow*. Before this endeavor, the novels had previously been adapted into films by Ken Russell in 1969 and 1989, respectively. This paper chronologically reviews the ways in which Bowen's version of *Women in Love* amended the original narratives, exploring, and evaluating the additions, deletions, and modifications it effected to the source texts. The paper further assesses the BBC film's divergences and convergences with Russell's previous film adaptations, speculating about the intentions of Bowen and Ivory through this comparative analysis. While the Russell films were faithful to the original novels, director Miranda Bowen, and Nottingham-based writer William Ivory boldly adapted the source texts into an updated, lifelike, and contemporary television film, adding numerous details that were not included in the novels and modifying or eliminating elements as they deemed fit. Consequently, their film embodies an innovative retelling of Lawrence's stories through the lens of modernity, reconceiving, and rejuvenating the narratives and restoring the relevance of Lawrence's work. This BBC television adaptation exemplifies how contemporary filmmakers can incorporate representations of the female body and male vulnerability into their visualizations of Lawrence. It thus epitomizes how Lawrence could be read and interpreted by contemporary audiences.

## 書 評

Jon Heggblund and John McIntyre (eds.),  
*Modernism and the Anthropocene:  
Material Ecologies of Twentieth-Century Literature.*  
Lexington Books, 2021.

本書は、地質学的区分における Anthropocene —— すなわち「人新世」という時代をキーワードに、モダニズムの時代に書かれた欧米の文学作品を、12人の研究者たちが多角的な視野から論じた研究書である。本書の鍵となる「人新世」という用語についてだが、OEDによると「人新世」とは“the era of geological time during which human activity is considered to be the dominant influence on the environment, climate, and ecology of the earth”であり、人間が人間以外の生態系に対して強い影響を及ぼす地質学的に強力な存在となった現代のことを指す、と Chapter 4において解説されている(59)。しかしながら、現在の定義では「人間」と「非人間的自然界」との二項対立的な隔絶を深めるばかりであるため、自然科学分野以外の研究者たちは近年、「人新世」の定義の改訂と拡大の必要性を訴えているという(59)。本書では、各章の筆者が各々の言葉で「人新世」を説明しているが、環境批評に明るくない評者にとって最もわかりやすく有効だったのは Chapter 4であった。このような万人向けの解説と定義成立の背景への言及は、やはり研究書の序章で簡潔になされる方が親切であろう。

本書は大きく3部構成となっており、すべての論者が必ず「人新世」に触れているという点をのぞけば、ロレンスあり、SF未来小説あり、漫画ありというように、個々の論考の横のつながりは薄い(ただし第2部の Chapter 5～7は同じ作家を扱っており、重複する部分も多いという、多少アンバランスな構成である)。モダニズムの作家／作品研究と言うよりも、19世紀後半から20世紀中盤にかけて興った「人新世」的感觉を、資本主義の支配的文化と対峙させることが、本書の狙いなのである。

## PART I: MODERNISM-ANTHROPOCENE ENCOUNTERS

“Revolt against the *Anthropos*: The Human-Environment Conflicts in D. H. Lawrence” と題された Chapter 1 は、本書唯一のロレンスに関する章である。筆者の Joseph Anderton は、とりわけロレンスの厭人的態度と動物観の二つに焦点を当てる。ロレンス作品における群衆への嫌悪や文明からの逃避は、人間中心の同属偏愛思考を転換させ、「非人間的世界」へと接続させる。その「非人間的世界」の象徴として挙げられているのが、*St. Mawr* における馬のセントモアの攻撃性と復讐心である。ロレンスが描く自然界は、人間に「反応」するだけでなく「攻撃」しているのである、と Anderton は強調する。セントモアがみなぎらせる自然の敵意は、人間と非人間なるものとの相互の対決を再び起こさせる。人間を優位にしてしまわない、その対立のバランスこそが、ロレンスの提唱する調和であり、進化以前の “survival dynamics” (15) への郷愁を喚起すると述べられている。

Chapter 2 では Jessica Martell が、ウィングダム・ルイスと渦巻派 (Vorticists) の美学的ナショナリズムに込められた環境意識を探る、興味深い論考を展開している。ルイスは都市型のモダニズムと結びつけられることが多いものの、Martell によると彼は、イギリスの産業と文化の発展は、島国らしい自然や寒冷な北海の気候と人間との関わりによってもたらされたと考えていたという。ゆえに、雑誌 *Blast* の中で渦巻派のエンブレムとして登場する「暴風警報標識」は、北から吹きつける嵐の厳しさという気象学的イメージを借りて考案された、と述べられる。ルイスが産業の成長やモダニティの可能性について語る時、彼は常に「自然」の形態に依拠しているのだ、と Martell は主張する。

Chapter 3 では Robert Savino Oventile が、アメリカ詩人ハート・クレイン (Hart Crane) の人新世的なテーマの叙事詩における神の不在や、悪魔的なインスピレーションについて論じている。特に Oventile は、“O Carib Isle!” という詩の中で描かれる、海に流れ着いた人間や動植物の死骸が堆積し、白い砂と一体となって消滅していくプロセスに注目する。人類を祝福し、その子孫を海の砂のように殖やそう (22: 17)、という創世記における神の契約を無効化し、物質的崇高への到達を描くことによって、クレインが示した警世的



ヴィジョンを明らかにする論考である。

Chapter 4 では Emily Chester が、サミュエル・ベケットの *The Unnamable* (1953) における「声の複数性」や「名づけ得ぬもの」といった要素を取り上げ、人間の權威の絶対性が解体されていることを指摘する。本書評の冒頭でも触れたが、本章の筆者 Chester は「人新世」という概念の定義の中に組み込まれた人間中心性を看破し、批判する。人間は、非人間的な主体を正しく概念化することはできないということをベケットは示している、と Chester は結論づけている。

## PART II : PLANETARY TIME AND SPACE

Chapter 5, 6, 7 は共通して、SF 作家オラフ・ステイプルドン (Olaf Stapledon) の小説と思想を議論の軸として取り上げている。ヴァージニア・ウルフも賛美したというステイプルドンの画期的な小説 *Star Maker* (1937) は、人間が宇宙の航海の旅に乗り出し、天の川で人外のさまざまな生命体に遭遇したり、他の惑星で文明の興亡を目撃したりすることで、人類の営みや地球の歴史について宇宙のスケールで考えさせられる、壮大な物語である。人間という「種」を宇宙規模で捉えるという、新たな認識論 (Chapter 5 では “scalar thinking”, Chapter 6 では “planetary thinking”) を浮かび上がらせるこの SF の古典は、「人新世」的な想像力をかき立てる格好の素材のようだ。

Chapter 5 で Timothy Wientzen は、「人間は決して自らを種 (species) として経験しない」ことを手始めに訴え、地質学の長い時間軸の中で、人間の行為を相対的に捉える必要性を主張する。そして、フランス人の古生物学者 Pierre Teilhard de Chardin の思想を援用しながら *Star Maker* を読み解き、ステイプルドンと Teilhard の間に共通するユートピアニズム的な世界主義思想について論じている。

続いて、ステイプルドンが作品に比較惑星学やフロイトの精神分析的な視座を取り入れたと論じて、前章の議論をより深化させたのが、Chapter 6 の Joshua Schuster である。Schuster は、*Star Maker* の語り手が、文明が崩壊して “mad world” (105) と化した地球外の惑星を目撃し、自らの種 (人間) について自省する場面に着目する。さらに、「ある生物の種の系統発生的な精

神の進化が、その惑星の運命を決定する要素の一つとなる」、というフロイトの思想をステイブルドンが肯定していることを明らかにする。SF というジャンルと精神分析とを交錯させた *Star Maker* の作品としての厚みを打ち出した、意欲的な論考であると言える。

Chapter 7 において Ted Howell は、ステイブルドンと H. G. ウェルズの思想的な共通点を探る。この章では、テクノロジーと知恵を併せ持てば、人間は自然環境に適応するのではなく支配することによって持続可能な生活を送ることができるという、両作家のエコモダニスト的な楽観主義が、やや批判的に論じられている。

Charles M. Tung が担当する Chapter 8 は、第 2 部の中で唯一ステイブルドンから離れた異質な章である。Ulrich Beck が提唱した Second Modernism への言及から始まるこの章では、産業主義社会がもたらしたさまざまな危機に対応するための、長大な時間尺度の認識の必要性が論じられ、Clock of the Long Now (通称、1 万年時計) という観念が議論に導入される。かなり難解な章であったが、途中で挟まれる、時間の尺度を遠視眼的に見ることに魅了されたヴァージニア・ウルフについての言及は興味深い。戦後イギリスのヘゲモニー的な日常の時空間と、古代まで拡張された時間軸とを掛け合わせるという、ウルフのモダニストとしての感度はやはり高く、第 2 部の中でたびたび彼女の名前が挙がるのも納得である。

### PART III : WRITING MATERIALS

Chapter 9 の Glenn Willmott は、漫画とは、近代の産業と消費社会の人間中心的な産物ではあるが、そのストーリーテリングはポストヒューマニズム的であり、脱人間主義的な共生文化のヴィジョンを示すユニークな worldmaking art である、と述べる。議論の前半部分は、漫画の形式の説明について紙幅を割き過ぎているため、漫画の構造に慣れ親しんでいる者にとってはくどく感じられて、もったいない。後半では、20 世紀前半に描かれた 3 つの漫画 —— “Little Nemo in Slumberland” (1910), “Krazy Kat” (1920), “Miss Fury” (1942) を取り上げて、形式と内容について個別に解説している。

Chapter 10 の Julia E. Daniel は、マリアン・ムーア (Marianne Moore) の

長詩“An Octopus”にみられる「過剰性」に着目し、Timothy Morton の hyperobject という概念を援用した論を展開する。“An Octopus”は、氷河を戴いた活火山であるマウントレーニアを訪れたムーアの驚異的な体験を基にしているにもかかわらず、氷河は詩の中で「巨大な物質」として存在するのではなく、韻文の限界を超えて増殖する大量の引用とメタファーに形を変えて存在している。余談になるが、本章を音読していると、あることに気がついた——筆者 Daniel が、論文の途中で何度も韻を踏んでいるのである。詩のリズムの心地良さに思いがけず触れる体験をさせてくれる、心にくい仕掛けである。

Chapter 11 の Michael D. Sloane は、人新世における代表的な人工物であるプラスチック（plastic）が、モダニズムの芸術創造における可塑性（plasticity）の詩学と切り離すことができないことを指摘する。まずは、セルロイドからプラスチック製造に至るまでの歴史を概観し、その後、プラスチックの時代が産んだ物質性と形式の可塑性が、マリネッティやガートルード・スタイン、ポストモダン的なエイブラハム・リンカーン・ギレスピー（Abraham Lincoln Gillespie）などの作品の中でいかに交錯しているかについて詳察する。論の最後に、フィッツジェラルドの詩に登場する整形手術（plastic surgery）にまで言及を広げており、分析の対象選択が散発的にも感じられる。

Chapter 12 の Stuart Christie は、ジョイス・ケアリー（Joyce Cary）の *The Horse's Mouth*（1944）と井伏鱒二の『黒い雨』（1962）における、空の表象的役割について比較している。前者のロンドンの空は、物質世界からの逃避と自由を求める主人公が、芸術的欲望を投影する空間であり、後者の原爆投下後の広島空は、放射能汚染によって物理的にも認識論的にも変性させられた空間であるとして、対比される。前者は、人間の「外部」に切り離されたものである一方で、後者は不可知でありながら人間の経験に染み込むものとして、和辻哲郎の「風土」論を引用しながら論じられる。

以上、本書を通観して考えさせられるのは、20世紀以降の文学作品を「人新世」というまなざしから読むことによって、環境批評の言説は今後ますます増えていくであろうということ、そして、既存の概念や単語をキメラ的に

接合したような批評用語の止まらない増殖、名付けの連鎖である（人新世という呼び方も、そのうち「資本新世（Capitaloscene）」に更新されそうである）。このようなめまぐるしい批評状況において、エコロジカルな視点を多分に含むロレンスが遺した思想やテキストは、歓迎されるのかもしれない。しかし、自然を語るロレンスは、造語を生み出すという人間中心的な快楽を求めなかったのではないか。評者にはそう思われるのである。

（大山 美代）

Douglas Mao (ed.),  
*The New Modernist Studies.*  
Cambridge University Press, 2021.

モダニズムとはいかなるものか。従来の狭義な意味でのモダニズムは、グローバル化の波とともに「拡張」する新たなモダニズム研究によって打ち消され、木下氏の言葉を拝借するのならば「複数形のあらたな Modernisms すなわち『さまざまな』モダニズム／モダニティ」（13）を前提としたモダニズム研究の新潮流が主流になりつつある。つまり、正典とされる特定の文学作品／作家を擁護するのではなく、むしろ文学という領域の垣根を越えて、他領域との関わりの中でモダニズム／モダニズム研究のネットワークは再編され、今や、グローバルでトランスナショナルな学際的ネットワークが確立されつつある。しかし、見方を変えれば、それは研究領域の専門性の高まりと細分化の深化を意味するようにも思えてくる。また、モダニズム研究の新潮流が誕生して20年余り経った今、そこにあらたな転回を模索するとしたら、それは一体どのようなものなのだろうか。そもそも、そのような転回は希求されていないのだろうか。

本書は、このような問いを考える契機として重要な一冊として位置づけられるだろう。執筆者には、「あらたな」モダニズム研究の「拡張」を明言したことで広く知られる論考“New Modernist Studies”の共著者でもあるDouglas Maoを筆頭に、その発展に貢献してきた研究者の名が並ぶ。その多

くは文学研究者であるものの、本書の全体的な構成としては、第1部で、まず、この「あらたな」モダニズム研究の誕生から発展の経緯とそれにまつわる諸問題を確認した上で、本書の大部分を占める第2部において、宗教学や障害学、音響学や情動学、民族学や環境学など、多岐にわたる学問的領域を横断しながら、まさに「さまざまな」モダニズムのビジョンが提示されていく。つまり、本書の特色の一つはグローバル・ターンに倣った多様性への配慮とも言えるだろう。

実際、グローバル化が強く推し進められた1990年代を背景に誕生した「あらたな」モダニズム研究の足跡は、冒頭の2章から成る第1部のテーマであるが、そのタイトルが複数形の“Histories”すなわち「さまざまな歴史」であるように、多様性を重視するグローバル社会へ目配りをしながら語られている。具体的には、Michael Northの第1章“History’s Prehistory”が、芸術の自律性を擁護するモダニズムの概念に対抗してポストモダニズムが普及した経緯と、その後、ポストモダニズムの衰退が引き金となって誕生した「あらたな」モダニズム研究の歴史性に注視する一方で、Mark Wollaegerの第2章“Scholarship’s Turn”では、英米の研究機関と「あらたな」モダニズム研究の親和性が批判的に検討される。例えば、先に言及したMaoの共著論文が掲載されたのはModern Language Association of Americaの学会誌であったし、1999年に開催されたModernist Studies Associationの第1回国際学会は“The New Modernisms”と題され、その学会誌*Modernism/Modernity*は、昨今のモダニズム研究の特徴である学際性と国際性を強く推し進めてきたわけで、そのグローバルなネットワークを支えながら自らを強化する英米の文化資本と経済資本のつながりが示唆される(53)。

続く第2部もまた複数形の“Horizons”すなわち「さまざまな地平線」と題されている通り、引き続き多様性に力点を置きながら、「あらたな」モダニズム研究特徴である「時間的／空間的／縦断的な」視点の「拡張」(Mao and Walkowitz 737)を実践する12編の論考から構成される。例えば、「長い18世紀」や「帝国の時代」といった議論を想起させる「時間的な拡張」という点で最も顕著なのは、最終章の“Deep Time’s Haunting”だろうか。筆者のPaul K. Saint-Amourは、人類の歴史を超越する地質学的、天文学的な時間の

流れを意味する“deep time”という概念を用いて、これまでモダニズムの正典として位置づけられてきた James Joyce や Virginia Woolf の作品にみられる2つの時間性、すなわち先史時代や前近代といった遠い過去と瞬間的な現在においてみられる時間の交差を通して、迫りくる環境破壊に対する脅威と警告を読み解く。言い換えれば、エコクリティシズムや環境人文学の観点を包含しながら、20世紀の戦間期を中心に語られるモダニズムの時間的制約を解消し、モダニズムのテキストが内包する豊饒な世界を浮き彫りにする。

また「空間的な拡張」という点においては、モダニズムを代表する都市空間に限らず、さまざまな質の空間を横断する4つの章が顕著である。例えば、第2部冒頭を飾る第3章“Planetarity's Edges”では、まず Gayatri Spivak や Susan Friedman などの理論を辿りながらモダニズム研究における惑星論的転回が内包する問題、つまり「時間的、言語的、文化的な境界線に囲い込まれているわれわれの学問的領域」（69）において惑星的な読みを実践することの難しさが指摘される。そして、第4章“Religion's Configurations”は、20世紀初頭の植民主義の文脈で読まれることの多い作品——例えば、E. M. Forster の *A Passage to India* (1924) と Rabindranath Tagore の *Gora* (1909) など——を宗教というあらたな観点からトランスナショナルに比較分析することで、21世紀の現実社会とのつながりを模索する。そして第10章“Language's Hope”は、言語的な障壁を取り除き「相互理解」を促進するために発明された国際補助言語（IAL）をめぐる議論を踏まえて、「言語の文学的、民族的、国家的側面を専門的、技術的、コミュニケーションの側面から切り離すこと」の危険性を説く（203）。続く第11章“Revolution's Demands”では、革命と芸術の歴史的なつながりを辿った上で、東西の垣根を越えたグローバルな視点からモダニズムと共産主義のつながりが指摘される。つまり、これらの章はどれも従来のナショナルな政治的かつ文化的枠組みを超越する一方で、それぞれの文脈の特異性を担保することで、より広範で重層的なモダニズムの空間ネットワークを再編する試みとも読み解けるだろう。

このようなモダニズムにまつわる制度化された境界線をゆるがす修正的アプローチは、時空間軸を基盤とした「拡張」に限られたものではない。政治的・経済的な優位性を持つ人々によって保持・存続されてきたモダニズムの言説



において、これまで見過ごされてきた、もしくは劣位に位置づけられてきた人びとや事象に目を向ける「縦断的な」視点の「拡張」もまた「あらたな」モダニズム研究の大きな特徴である。例えば、第5章の“Disability’s Disruptions”は、Paul Saint-Amourの弱者論に倣いながらJoseph Conradの*Heart of Darkness* (1899)やElizabeth Bowenの*The House in Paris* (1935)などに表象される障害を、帝国主義や人種問題との結びつきを考慮に入れつつも、弱さとしてではなく強さや可能性として、自己と他者の融合によるエンパワメントの象徴として考察する。続く第6章は、昨今注目を集める情動研究に照らして、Virginia Woolfの*To the Lighthouse* (1927)やWyndham Lewisの*Men Without Art* (1934)を中心に、モダニズムの弱者論における情動の役割を分析している。さらに、第7章“Invisibility’s Arts”においては、H. G. Wellsの*The Invisible Man* (1897)とRalph Ellisonの*Invisible Man* (1947)に描かれる不可視性を通して、近代性と人種問題の関係性が考察される一方で、第8章の“Black Writing’s Visual”は、20世紀初頭のニュー・ネグロ・ムーブメントに着目し、アフロ・アメリカンなモダニズム的主観性の継承にまつわる問題や、言葉とイメージの複雑な関係性に注視する。そして第9章では、ジャズを通してノアール映画に透けてみえるモダニズムと黒人文化のトランスナショナルでマルチメディアな交差が着目される。

ここまで本書のタイトル『あらたなモダニズム研究』の特徴である三方向への視点の「拡張」に沿って各章の概要を確認したわけだが、そのどれもが、時に、互いに交差しながら、幾重にも重なり合うように、本書の意欲は、ナショナルとグローバル、西洋と東洋、ハイカルチャーとポピュラーカルチャーなど、従来のモダニズム研究を取り囲む境界線を揺るがし、多面的で重層的な時空間において広がるモダニズムのビジョンを展開することに傾けられている。だとしたら、そのようなビジョンが展開される「さまざまな地平線」を突き進んだ先には何があるのだろうか。そこに明るい未来はあるのだろうか。それとも、かつてのポストモダニズム／ポストモダニティ論のように急速に失速するモダニズム研究の未来が待っているのだろうか。そもそも、Jennifer Wickeが2001年に予期していた通り、「あらたな」モダニズム研究がある種のブランドと化した今、その枠組みを脱構築すること自体が難しいのだろうか。

か (395). そこで最後に, Wicke の議論を踏まえて Max Brezinski が鳴らす警笛に注意を払っておきたい.

... the time is nigh to consider how and why the work of the NMS [New Modernist Studies] has emerged out of our contemporary economic, political, and institutional academic situation. . . . By considering the consolidation of the NMS brand, we can gauge the theoretical distortion and political flattening that too often accompany the transformation of a critical movement into a marketable intellectual commodity. . . . Is the *Neo* in Neoliberalism the New in New Modernist Studies? (Brzezinski 109, 120)

このような「あらたな」モダニズム研究とネオリベラリズムの親和性に対する痛烈な批判を, わたしたちはどのように受け止めるべきなのだろうか. 日本に限らず, 世界規模で英文学にまつわる教育・研究環境が著しく不安定な状況下にある今 (Bové 207-8), わたしたちが出来ること, すべきこととは一体何なのだろうか. 本書評の執筆にあたり, これらの疑問やそこに付随する諸問題を考えれば考えるほど, 答えにたどり着くことの難しさを痛感すると共に, 「あらたな」モダニズム研究の転回やその先にある可能性について考える契機を頂いたことに感謝したい.

#### Works Cited

- Bové, Paul A. "Freedom: The Function of Criticism at All Times." *Boundary 2*, 50:1 (2023), 207-48.
- Brzezinski, Max. "The New Modernist Studies: What's Left of Political Formalism?" *The Minnesota Review*, 76 (2011), 109-25.
- Mao, Douglas, ed. *The New Modernist Studies*. Cambridge UP, 2021.
- Mao, Douglas, and Rebecca L. Walkowitz. "The New Modernist Studies." *PMLA*, 123.3 (2008), 737-48.



Wicke, Jennifer. "Appreciation, Depreciation: Modernism's Speculative Bubble." *Modernism/Modernity*. 8.3 (2001), 389-403.

木下誠, (書評)「Catherine Brown and Susan Reid (eds.), *The Edinburgh Companion to D. H. Lawrence and the Arts*」『D. H. ロレンス研究』第 33 号 (2023), 13-19.

(菊池 かおり)

Benjamin Kohlmann and Matthew Taunton (eds),  
*A History of 1930s British Literature*.  
 Cambridge University Press, 2019.

本稿が紹介する批評書 *A History of 1930s British Literature* (2019) は、1930 年代を、英文学に焦点をあてた 20 世紀の文化史におけるひとつの転換点とみなし、この 10 年間を境目として 20 世紀の文学・文化を解釈するものである。1930 年代を転換点とみなすというのは、20 世紀の文化史を 30 年代以前と以後に分けて考えるということである。本書が掲げる“long 1930s”の“long”には、1930 年代以降の文化が、この 10 年間に起きた事の影響下にあるという本書の編者達ならびに執筆者達の歴史認識を意味している。このような歴史認識は、例えばイントロダクションで編者の Benjamin Kohlmann と Matthew Taunton が述べているように、2008 年の金融危機からポピュリストの台頭、そしてヨーロッパ他各地で起きた民主主義の制度の危機を、1930 年代の右派と左派の対立にみられる政治的分裂の歴史の繰り返しとして解釈する記事や本の出版が相次いだこと等に基づいている。

ただし本書が意図することは 1930 年代を狭義の文学史の転換点と解釈することではない。そうではなく本書の試みは、この時代に文学、政治、社会のそれぞれの領域で生じた文化の形成に関わる様々な事象を比較し相互の関連を記述することで、「美学的」と形容され歴史上の他の要素から切り離された覇権的な late modernism の概念を、より広義の歴史のひとつとして記述し直すことである。また、30 年代に起きた文化現象は、「モダニズム」というラベ

ルの下にはまとめきれない多様な側面があることを例証する試みでもある。

本書は4つのセクションに分かれており、総勢26名の批評家によるアンソロジーになっている。Part1 Mapping a New Decade: Geographies and Identities では、戦間期のイギリスにおける文学作品が表すナショナリティの地理的・社会的な「境界線」がテーマである。例えば Chapter1 “Beyond Englishness: the Regional and Rural Novel in the 1930s” では、モダニズム作品の地域性が議論されている。筆者の Kristin Bluemel は、イギリスの地方を描いた作家達 Adrian Bell (Suffolk), A. G. Street (Wiltshire), Francis Brett Young (West Midlands, Welsh Borderlands), Flora Thompson (Oxfordshire) の作品に読み取られる様々なイングランドの諸相を紹介し、ナショナルな文学の定義を、ロンドンの都市文学によって定義されるハイブラウなものだけではなく地方文学にも見出している。例えば、ロンドン生まれだが Suffolk で農業を始めた Adrian Bell や Wiltshire の農場で生まれ育った A. G. Street は、戦間期のグローバルな穀物取引がイングランドの地方農業に与えた影響を各々の農業経験に基づいて記録した。Flora Thompson は、高等教育を受けていなかったが、作家の目と記憶を通して19世紀の Oxfordshire の貧しい農村の生活を描いた作品を1930年代末から40年代にかけて出版した。Thompson は地方作家として、大衆社会において地方の共同体に自己を見出す方法を読者に示したと解釈される。あるいは、Chapter3 “The Making of the Working Class: Proletarian Writing in the 1930s” では、1934年にソビエト作家協会 (Soviet Writers Congress) が、労働者によって書かれた文学を意味するプロレタリア文学 (proletarian literature) という概念を廃止して、労働者階級だけではなく、中産階級にも開かれた文学ジャンルとしての社会主義リアリズム (socialist realism) という用語を提唱した事実が紹介される。筆者の Nick Hubble は歴史学者の Christopher Hilliard の言葉を引用しながら、30年代に書かれたプロレタリア文学はより多くの市民に文化活動に携わっているという感覚の共有を促したという意味で、社会や政治の民主化を進めた要素のひとつであったと説明する。こうして、1930年代に書かれたイギリスのプロレタリア文学が、工業都市の男性労働者の経験を描く作品という意味にとどまらない、階級間やジェンダー間の関係を描いた作品を含む、労働者階級の「経験」の意味に

幅をもたせた概念としてとらえなおされる。具体的には、社会主義運動とフェミニズム運動に携わる女性登場人物を描いた作品（Ellen Wilkinson, *Clash* (1929)）や、炭鉱業を失業した夫とその妻の家庭生活を描き、ジェンダーに基づく性役割が規定する男性性や女性性の問題を扱った作品（Walter Brierley, *Means-Test Man* (1935)）など、多様な視点で書かれた「プロレタリア文学」が紹介されている。

Part2 Media Histories and the Institutions of Literature では、新聞、雑誌、パンフレット等の出版物や 30 年代に普及した映画、ラジオ等の情報媒体と文学の関係や、作家のキャリアや読者層の形成に関わる文学作品の流通機関やその仕組みなどが議論されており、広義の「メディア」がテーマである。例えば Chapter6 “Circulating Literature: Libraries, Bookshops and Book Clubs” では 1930 年代の出版物を流通させる方法として、書店、図書館、ブッククラブが紹介されている。当時ラディカルな政治思想を発信し、思想家や芸術家たちの創造性や思想形成の場としても機能していた書店の 1 つが Progressive Bookshop である。この書店はロンドンの Red Lion Square の一画にあった。当時その周辺には、シュールリアリズムの作家、無政府主義者、左派の政治家、労働者階級や地方出身の作家達が集まり、エネルギーと革命の理念が交流する区域であったという。若き日の Dylan Thomas や David Gascoyne も通っていたという。Progressive Bookshop は、第一次世界大戦時に徴兵制を避けてドイツからロンドンへやってきた Charles Lahr と、ロンドンでユダヤ系難民の家に生まれた Esther Archer 夫婦によって 1920 年代に始められた。左派の思想を支持してはいたが、共産党や人民戦線と同調することはなかったという。この夫婦の書店では初版本や限定本、作家の手稿の販売を行ったため、反ブルジョア思想の本を販売する場所であったと同時に、大衆化しつつあった出版市場を拒んだモダニスト達が、自らの著作を売る場所になっていたという。

また、1930 年はテムズ川の南岸に “twopenny libraries” という図書館が創設された年であった。ロンドンから全国へと広まったこの図書館は、保証金の必要がなく安価で利用できた為に、労働者階級の人達に読書や社交の機会を提供することにつながったという。さらには、急進的な出版社を営む

Victor Gollancz, 左派の政治家 Stafford Cripps, 共産主義の作家 John Strachey によって企画された the Left Book Club は、スペイン内戦など当時の時事的な政治問題をパンフレットの形式で安価で売り出し、本を通して幅広い階級の人への政治教育を目指した。またこのクラブは労働者階級のメンバーが書いた詩を特集した雑誌 “Poetry and the People” を創刊し、詩と政治の関係について議論したという。

Part3 Commitment and Autonomy では、文学の自律性と 30 年代の宗教や政治との相互関係がテーマである。例えば Chapter16 “Representing Fascism in 1930s Literature” では文学とファシズムの関係が、各作家の作品を具体的に引用しながら解釈されている。紹介されている作家は Wyndham Lewis, Nancy Mitford, W. H. Auden, Christopher Isherwood, Naomi Mitchison, Stephen Spender, Rex Warner, Cecil Day-Lewis, Roy Campbell, Katharine Burdekin と多岐にわたる。例えばファシズムの表現と作者の自己の問題を関連付けて作品を書いた作家として、親ファシスト・反リベラルの立場から、反ファシスト・親リベラルへと政治的立場を変更した Wyndham Lewis の文学表現が演劇性 (theatricality) の観点から議論されている。例えば Lewis は *The Revenge for Love* (1937) において、ゴッホの自画像を偽造した、落ちぶれて経済的に不安定な状況にある主人公の画家 Victor Stamp を精神的な独裁制をしいて自己を守ろうとする人格として描き、個人が憂鬱に苛まれて自己を防衛しようとする様を、世界的な不況がドイツを「武装キャンプ」に様変わりさせた過程に重ね合わせているという。あるいは Lewis とは対照的に内面をほり下げる W. H. Auden の 30 年代の作品には、ファシズムに対する恐怖や自己の内面的矛盾が政治的なメッセージ性のある作品に表わされているという。Auden は、上流階級や中産階級の人格形成に寄与するイギリスのパブリックスクールと、思春期を経て訓練を終えた青年たちを受け入れるファシズム国家を比較した。他の男子学生への「名誉」を強要し、性的なものをはじめとするそのほかの衝動を「取り締まる」パブリックスクールの教育が、ファシズムに従属させられることになる精神的に傷ついた青年たちを生み出すと指摘した。例えば Auden の “The Orators” (1932) という詩では、男子生徒たちの精神に悪影響を及ぼす学校制度とファシズムとの親和性が批判されて

いる。“Schoolchildren”（1937）という作品では、覇権主義的な学校で学生達の反抗や反対意見が活力を失わされていく様子が描かれていると紹介されている。

そして Part4 The Global 1930s: Conflict and Change では、1930 年代に世界の文化的・経済的覇権がイギリスから離れていったことに伴う、イギリス文学の評価の変遷が顧みられている。かつての大英帝国が反植民地政策と財政危機を経て世界における影響力を変化させてゆくにつれてアメリカが文化的権威と結びつく過程や、イギリス文学と冷戦との関係など、現代に通じるグローバル化した世界と文化的覇権の影響関係がテーマである。Chapter22 “A Declining Empire in a Rising Power: British Writers in America” では、1930 年代のアメリカの文学批評におけるイギリス文学・作家達に対する評価の変遷が、世界恐慌やソビエト連邦の社会主義国家の成立といった経済や政治との関係から説明されている。

30 年代のアメリカの批評界では、依然としてイギリス (British) のモダニズム文学の想像力が価値づけられていた。James Joyce, D. H. Lawrence, Virginia Woolf, Ford Madox Ford らの文学は、1920 年代での急進的で周縁の文学という位置づけを経てメインストリームの文学として評価が定まりつつあった。彼らの作品は *The Bookman*, *Saturday Review* といった雑誌を通して取り上げられ、*Publishers Weekly* のベストセラーリストにまでなったという。しかし当時のアメリカではハードカバーの小説の価格が2ドルから3ドルで、当時映画のチケットが25セントでプロ野球の観戦チケットが1ドルであったことに比べると書籍は高価なものであった。さらには1929年の大恐慌以来フィクションの消費量が半減していたにも関わらず、出版業界はハイブラウな文化を守ろうとして本の価格を下げることに否定的であったという。他方で、19世紀末から20世紀初期にかけてアメリカにおいてアメリカ独自の視点で描かれた文学の価値が定着し、Edith Wharton, Theodore Dreiser, Henry James といった作家のアメリカ文学がイギリス文学と肩を並べはじめた。ただし、当時のアメリカの読者層の主流であったのは中産階級の家庭小説や歴史小説であったという。

世界恐慌後の30年代は不況を反映して、John Steinbeck の *Grapes of*

*Wrath* (1939) をはじめとするプロレタリア文学が徐々に人気になった。1934年にソビエト連邦の政治家で、Stalin's cultural commissar であった Andrei Zhdanov が社会主義リアリズムを提唱し、ソビエトの批評家達によってプロレタリア文学が価値づけられはじめた。このようにプロレタリア文学の価値を推し進めるグローバルな政治の動きはアメリカのローカルな需要の変化と連動していた。アメリカの読者の需要は、アメリカの作家によって書かれたアメリカのプロレタリア文学へと移っていったという。しかしそれでもなお、T. S. Eliot の評価は揺るがず、James Joyce, D. H. Lawrence, Virginia Woolf, Joseph Conrad らの作品は批評対象であり続けたという。モダニズムの最盛期に執筆した作家達の死後、1940年代や50年代の *Horizon*, *Encounter*, *Partisan Review* といった雑誌はモダニズム文学を評価する性格をつよめていった。このような過去の時代のふり返しとしての側面は大英帝国の衰退を映し出しているという。

本書は1930年代文学を、狭義の文学の枠組を越境して同時代の歴史的な事象のひとつとして、且つ現代につながる長期的な現象と捉えて議論する点に特徴がある。其々のエッセイは20世紀文学を考える際の新たな切り口や問いを豊富に提供してくれると同時に、文学という文化が政治や社会と関わり合いながら形づくられていることの理解を促してくれる一冊である。

## 注

1. 本稿はイギリスの30年代の文化・文学研究を目的として発足した英国30s研究会のメンバーが中心となり2022年の4月頃から9月頃にかけて行った読書会での議論に基づいている。読書会で各章の担当者が発表した要旨を一部抜粋してまとめたものである。読書会で発表を行ったのは次の6人である。

発表者：酒井祐輔，四戸慶介，関野佳苗，豊田麻美，中土井智，原田洋海

(中土井 智)



武藤浩史

『D, H, ロレンス研究——小説・思想・本文校訂』

慶応義塾大学法学研究会, 2022.

武藤さんとは長い付き合いなので、ここでも異例を承知で「さん」付けで表記することを許されたい。以下の書評も異例のさばけたものになるかもしれないが、それもこの書に充満する武藤節に唆されてのことである。

さて、この本は研究書としては異例である。武藤さん自身が「若書き」と称する比較的古い文章と、それらを現時点から俯瞰した補遺的文章で構成されていて、いってみれば「思想遍歴の回顧と改心の書」となっている。それは第 III 部での「自らのロレンス論に一本の亀裂が走っている」という告白にはっきり表れているが、これはどうやら、この亀裂あるいは「断層帯」をあえて残して、それを「生産的に機能させようという戦略」に従ったものであるらしい。

第 I 部はこの戦略の実践で、大学院生時代の論文「オンリー・コネクト」とそれへの長い補遺から成る。前者は私にとっては驚くべきもので、それは一つには私がこれまで言ってきたことが凝縮して述べられているからだ。ロレンスの「根源的問題にのみ自らを集中させた単純さ」が生み出す本質への貫通力と、それが掴みだした「己れが宇宙と繋がって生きて在ることのかけがえの無さ」の真実、そしてそれと表裏一体の落とし穴、「社会問題に関する均衡を欠いた戯言」の乖離が見事に論じられている。私はこれを、近代の宿痾を診断する恐るべき眼力と、それへの処方の方非有効性の不均衡という形で表現したが、言わんとする所は同じだ。ロレンスの最大の功績は、この「生きて在ることのかけがえの無さ」を阻むものを見者の眼で剔抉し、対決し、それを近代の、少なくとも 20 世紀の作家としては最も見事に言語化したという点に求められるだろう。武藤さんは、ロレンスがそれを行う際、彼の天賦の才である直感に頼るだけでなく、当時の思想に大きく影響されていたという点を力説している。しかし一方で、それを阻むものを打倒すべくロレンスを選び、推奨し、時には押しつけようとした処方箋は、その診断ほどには有

効ではなかった、という指摘もその通りだ。

この「若書き」はさらに、ポストモダンを経た現在において知は道化と化し、ロレンスやハイデガーらの「単純さゆえに到達し得た深い叡智までが軽んぜられる傾向」が生まれたことを憂え、彼らのこの両側面を「結びつけ」ることこそが必要だと説く。これに関しては全面的に賛成だが、しかしこれは難事である。ロレンスにおいては両者は不可分の関係にあり、その均衡を求めると彼の「天才」の部分を削いでしまいかねない。しかしそれをやらなければ、彼の「均衡を欠いた戯言」は、かつて一部のフェミニストたちが、あるいは彼をファシストと決めつけた輩がやったように、これからも批判され続けるだろう。

「若書き」を読んで武藤さんもこれが難事であることに気づいたのであろう。ほぼ現時点で書かれた補遺では「具体的に、一体どうしろ、というのか」と自問する。それに対して、「新たな霊性への目覚めと呼び得る 20 世紀前半の英文学の一面を西洋史の大きな文脈の中に位置づけて考える」ことで答えようとする。残念ながらこの書の大半はかつて書いたものの加筆修正版なので、この課題に本格的に取り組んではいないのだが、それでもこの補遺とそれ以外のいくつかの箇所ではその意欲は十分に感じ取れる。それにあたって彼は、「己れが宇宙と繋がって生きて在ることのかけがえの無さ」の中身を 3 側面から考察する。まず 1 の「境地」ではその状態を覚知するに至る手立てをロレンスがいかに描いたかを検討する。その際、飯田武郎の分類、すなわち (1) 「男女の性的接触」、(2) 「自然 (植物、動物、天体) との触れ合い」、(3) 「身体的運動」、(4) 「宗教的瞑想」に修正を加える。性的接触には同性間のそれも含め、また (4) の瞑想の範囲を広げて (1) (2) (3) も含めるべきとする。そしてロレンスの瞑想には動的側面が強く、飛ぶ鳥の中に無心の境地を認め、それが人間の自意識的な信仰に勝るとするところに彼の卓越性を見る。(この点については後にもう少し論じたい。) またロレンスの説く境地のもう一つの特徴は「動と静の結合」にあるという。2 はこの境地を生み出したロレンスの世界観である。武藤さんはロレンスが人格神を否定し、その後を生み出したものを「スピリチュアルな物質主義」と命名し、それに至る当時の思想史を概観する。続く 3 では当時の思潮からの影響を論じている。例えばバーキン



とアーシュラとの、あるいはコニーとメラーズとの「神秘的な」性体験の評価が「深くスピリチュアル」なのか「変なだけ」なのか、読者の印象が分かれる原因はそうした体験の「突発性と言表困難性」にあるが、それに加えて、とりわけ当時隆盛だったオカルト的思想、中でも神智学 yogic な思想の影響を受けてその要素を取り入れた結果晦渋さが増したためだとする。ただこの点に関して武藤さんは採点が辛く、リアリスティックな箇所とスピリチュアルな箇所との移行は「避けがたくごちない」ゆえに、「スピリチュアルな体験を書くために小説家としての才能を傷つけた」と言うが、私にはむしろこの点にこそロレンスの真骨頂があり、「変なだけ」と取られる危険性をかなりの程度回避して言語が表現できるぎりぎりのところまで迫っているように思える。ちなみにこの章の注は彼のこの問題へのマニアックな関心がいかになく発揮されていて、とても面白い。

第Ⅱ部は異なる時期にさまざまな角度から書かれた *Sons and Lovers* 論を集めて加筆修正したものだ。前書きに当たる第4章「*Sons and Lovers* のキュービズム」では、武藤さんが「ロレンスの最高傑作」と考えるこの作品がいかに多面的であるかを、セザンヌからピカソの至るキュービズムとの類似性から論じている。

第5章「*Sons and Lovers* と生」では、ロレンスが諸作品でその多彩な「「生命」語」を駆使していかに「生」を追求したかを、西洋近代思想史の文脈で考察している。これまでロレンスと生の問題について書かれた先行研究を過不足なく吟味しつつ、ロレンスはこの作品を書くにあたって、西洋近代において顕在化した脱聖書化・脱キリスト教化、および近代科学の勃興という変化に敏速に反応したことを強調する。こうした変化に加えて、神の死後に新たな霊性を求める運動が神智学をはじめとするオカルトという形で広がり、ロレンスがこれに注目していた点を重視する。私は以前からこの側面についていろいろ書いてきたが、これはアカデミズムでは取り上げにくいらしく、ロレンスに限らず文学研究の主流には今もって受け入れられていない。こうした前提の下で、当時の思潮と *Sons and Lovers* との関係が論じられるのだが、その第一点は、画家志望のポールが絵の生命についてミリアムに語る際に protoplasm, living, shimmer といった動的な含みを持つ言葉が多用されること

に当時の科学の影響を読み取り、これがロレンスの「生」のイメージの原型を形成したという。そしてポールの口を借りて、物質の中に神性を見えるというスピノザの神観と、「神について無意識的である方が宗教的」という作者の信念をミリアムの知的宗教性と対比しつつ語る。この読みの支えとして、通常あまり注目されない奔放な弟アーサーの言動に「無心の生の喜び」を読み取る。

第6章「*Sons and Lovers* とセクシュアリティ」では世紀末の退化言説という補助線を引いて、*The Trespasser* のヘレナからクララに至る「口唇性愛の退化性」をドラキュラの吸血性へと接続して論じていてとても面白いのだが、すべてのキスを吸血と結びつけようとしてやや無理をしている感がある。父アーサーと友人 Jerry との間にホモエロティシズムを読み取るのも斬新だ。この作品にはロレンスの性思想と等置されることの多い性器中心主義では捉えられない多層性があることを論証するために、ロレンス自身の“Never trust the artist. Trust the tale”を梃に、ガーネット宛ての手紙で述べられた有名な自作解説は間違いだったと言い、ポールは死を拒否して光に向かって歩いて行くところで終わっていること、その際“quickly”という生命語を使っている点を強調する。

第7章「*Sons and Lovers* 中のミドルブラウ」も斬新な読みの角度を示す。ポールはその鋭利な生命観や宇宙観とは裏腹に、母の意を汲んで、金持ちになってロンドン郊外に家を買って母と住みたいという通俗的なミドルブラウ思考をもっていたことを指摘する。そしてポールに対するジョーダン商会の社長の娘の果たした役割に注目し、この小説をエディプスの悲劇ではなく、階級横断上昇小説として読むことが可能なことを論じる。

第8章「ロレンスとリズムの時代」では、武藤さんが重視する二つの書評、“The Georgian Renaissance”と“German Books: Thomas Mann”がその後のロレンスの方向性をはっきり示す最初の重要な里程標であるとし、そこでの主張の背景にある時代との絡み合いを見る。その主要な特徴はリズムへの着目と重視で、それを二つの書評が掲載されたマリの雑誌 *Rhythm* との関係から読み解く。そもそもマリがこの雑誌をそう命名したのは、後には「凡庸化」するものの当時はロレンスと同じく時代の大きな変化に注目し、リズムを象

徴とする生の称揚を推し進めようとしたからだと言う。こうした生命主義、直感主義、反機械主義の流れを象徴するものとして、ベルクソン哲学、ディアグレフが率いニジンスキーを擁するロシアバレエ団、フォーヴィズム、ダルクローズに代表されるダンスの熱狂的受容があったとする。しかしこの章で最も面白いのは、ロレンスのみならず広くこの時代思潮に及ぼしたハーバート・スペンサーの影響を論じた箇所、後にロレンスが主張するようになる impulse や spontaneity の重要性も彼からの影響だという。しかしさらに進んで、実はスペンサーは自説を脱構築していると言う。つまり進化が完成すれば崩壊が始まると言っているのだが、これもロレンスの creation と dissolution の対比的見方に影響を与えていると言う。注にはこの論のもととなった2004年の論文の結語を載せているが、そこではこのリズム主義を「再生系」と「腐敗系」に分けている。後者はフロイトの発見した反復強迫的リズムで、これは一見「再生系」が唱える創造的生と対立するように見えながら、実は「病的治癒あるいは治癒的病」だという。スペンサーやロレンスの思考形態もこれに属し、このリズムによって「脱臼を余儀なくされる」が、そうした脱臼を経なかった「再生系」はファシズムにつながる運命にあったという。この議論はとても刺激的で説得力もあるのだが、次のような結論はいくつかの疑問を惹起する。Sons and Lovers 結末でボールが生へ向かう意志は *The Rainbow* 以降ではある種の「生哲学」と化し、「リズム主義が意識的に執拗に追及された結果、作品の文章そのものがリズムに淫しはじめて、時空のバランスを逸し、Sons and Loversに見られた豊かな多層性・多形性が失われていくように思われる。[……] 生のリズム主義の負の側面と共振していったとも言えるだろう。」要するに「生の哲学」が「過度」になる以前のバランスを保っているからこの作品がロレンスの最高傑作だというのである。これは本書での武藤さんの基本主張の一つで、ロレンスのカノンの覆しという挑戦的な意図が先鋭に表れたところだが、まず *Sons and Lovers* は彼が言うようには「軽視」されては来なかった。一般読者が今でも最もよく読むロレンス作品はこれであろう（英国では義務教育のテキストとしても取り上げられていると聞く）。しかしたしかに研究者の間ではロレンスの最高傑作は『虹』と『恋する女たち』の連作にあると見る者が多い。この定評を覆すには、ここでの作業

はもちろんきわめて重要だが、より説得力をもたせるには他の作品、とりわけ長編の読解が必須だが、残念ながらここでは行われていない。もう一つは、先に触れた 2004 年論文の結語と齟齬があるように思われることだ。武藤さんはこの本に入れるために新たな結論を書いたとしているが、本書で先行論文を否定ないしは修正しているとは明記していないので、何らかの整合性は必要だろう。旧論文でロレンスのリズム論は「腐敗系」で、だから脱臼を余儀なくされ、また脱臼したおかげで「再生系」がたどった「20 世紀文化の暗部と結びつく」ことを免れたと言っているのとどう整合するのだろうか？ *Sons and Lovers* は「腐敗系」だったのにそれ以降は「再生系」になってしまったと言いたいのか？あるいはそれ以後はあまりに生の賛歌をストレートに唱えすぎたためにいわばドグマ化し、それがファシズムに利用された、もしくはそれに転ずる素地が生まれたということなのか？これはいまだに根強く残っているロレンス＝ファシスト説に関わる問題で、ここで見事に論じられてきたロレンスと同時代のリズムへの熱狂と、それが一部とはいえファシズムに結びついたという点との関連をもう少し論じてほしかった。

第 9 章は“Foreword to *Sons and Lovers*”の解題と翻訳だが、この序文をロレンス思想の発展の分岐点と捉え、「肉体の声を聞きながらいかに宗教的に生きるか」というロレンスの基本的方向性の出発点と見る。ここで注目すべきは補助線が多いほど作品研究の可能性は豊かになるという言葉だ。これは武藤さんの姿勢をはっきり表明したもので、例えば寺田健比古のように「本質」に一直線に突き進むのではなく、補助線を使って多角的に読むことでその作品を最も豊かに味わおうという手法で、現在では主流となっているが、本書が、とりわけこの第 II 部がその実践となっている。

以上見てきた第 II 部での議論の土台にはロレンスの「神について無意識的である方が宗教的」という宗教観があるが、武藤さんはこれを「無心」と呼んで追認し、議論を進めている。さらにはポールの弟のアーサーに「無心の生の喜び」を読み取る箇所の注で、こうした「無心」を仏教的なそれと結び付けたい誘惑にかられるとしている。ロレンスの宗教観の追認を議論の土台に据えること自体は大半の研究者と同様だが、これについて多少の私見を述べてみたい。一体ロレンスの処方箋の非有効性の根底には、人間の意識に

ついつい見方がある。ロレンスは人間に巣くう宿痼の根底に人間の内省意識、つまり自分を客体として見る能力を見出し、これを自意識と呼んで終生批判した。これがあるからこそ人間は自発的に、自然に生きられなくなったのだと、たしかに人間はこの内省能力を手にして以降、彼らが近代の宿痼と見るものに向ってまっしぐらに進んできた、この自然からの乖離は近代に至って顕著になり、その反動から以前の、あるいははるか昔の人間の生き方はより自然に近いと見る作家や思想家が輩出した。ロレンスはこの能力を *double-edged blessing* と呼んでより客観的な認識を見せることもままあるが、大半の場合これを否定的に捉え、例えば動物にこの能力がないのを称賛し、私が “*cult of spontaneity*” と呼んだものに陥ることが多い。この問題を煎じ詰めると、この能力の獲得を人間進化の必然であるとするかどうかという点に行き着く。それを必然と、つまり人間にはそれ以外の選択肢はなかったと見定めれば、その獲得を嘆くことはなく、いかにそれが多くの悲惨をもたらしたにせよ、人間はこれと共に生きていくしかなく、さらにはその長所を生かしてこれを乗り越えていくしかないという覚悟に至る。ロレンスはどうしてもそう吹っ切れず、人間は現状を理解してそう望めば、あるいは所有と定住への執着を断って「生きたコスモス」との関係回復すれば、自ずからこの自然で無心な境地へと立ち戻れるはずだと信じた、あるいは信じようとした。

この問題はケン・ウィルバーの「前／超の誤謬」という概念を援用するとわかりやすくなる。すなわち、内省意識・自意識を持つ前の前個（*pre-personal*）段階と、悟り・無心を達成した超個（*transpersonal*）段階での人間の言動はよく似ているので混同しやすい。そのため動物や赤ん坊のもつ前個段階の無心・無垢を超個段階の無垢に格上げする（あるいはその逆）という誤謬を犯しやすいと言う。アーサーの言動に「無心」を見て、悟達の結果得られる仏教的無心と同等のものと考えるとすれば、これも同種の混同になる。アーサーのそれはレヴィ＝ブリュールの「神秘的融即（*participation mystique*）」を援用してユングが唱えた主客同一化の心理に近く、いわば第1の無垢である。それゆえ肝要なのは、手に入れた内省意識を使って超個意識を、いわゆる第2の無垢を手に入れることだとウィルバーは言うが、これこそ未完の近代を完成させる上で必須の思考法であろう。

これに関連するもう一つの問題点は、ロレンスは、自意識獲得以前の理想的過去を指定し、これを取り返す人間の中の自然力を過信したがために、第2の無垢を手に入れるのに人為的行為、端的に言えば修練や行法が必要であるとは考えなかったことだ。彼がいかなる既成宗教に属さなかったのも、スピリチュアルなものにあれほど関心を寄せたにもかかわらず、当時生まれたさまざまなグループにも一切関わらず、嫌悪したのも同様の理由からだろう。代表的な一例はグルジェフのグループへの反応だ。彼は彼らがやっていることを sickly stunt であり against the grain だと手厳しく批判した。空飛ぶ鳥に最高の宗教性を見る、あるいは見ることができる者には、いかなる行法も人為的作為としか見えないのは当然だろう。総じてロレンスは、おそらくは彼に生来備わっていた宇宙と一体化できる能力を自明視し、一般化したために、特に晩年の労働者への共感にもかかわらず、その能力を欠いた一般大衆への想像力がやや弱く、こうした人たちがロレンスが望む能力とそれを土台にした生き方を手に入れるには何らかの人為的営為が必要だということが理解できなかった、あるいは理解できても許せなかったのだろう。これを彼の限界などと呼ぶ必要もないが、彼の作品を飲み下すときにいつも喉に刺さるトゲではある。

私見の披瀝が長くなったが、次の第 III 部は私が最も大きな刺激を受けた箇所なので後に論じるとして、先に第 IV 部「本文校訂」を見ておきたい。第 15 章はロレンスの遺稿の一つ、“Autobiographical Sketch; A Dream of Life”を論じた 1991 年の論文で、この短い遺稿と同時期に書かれた *Lady Chatterley's Lover* を比較し、前者には social utopia が、後者には personal utopia が見られて対蹠的だとした上で、前者は後者の書き直しに大きく影響したという。しかし同時期に書かれたことを考えるなら、影響関係というよりは、武藤さん自身がこの部の「まえがき」で書いているように、ロレンス晩年の揺れ、とりわけ utopian vision の実現可能性についての揺れの 2 つの表現と見た方がいいのではないか。第 16 章では、この遺稿のケンブリッジ版テキストに 50 もの誤りがあるのに驚き、*Phoenix* 版とも照らし合わせながらそれらを指摘し、最後に校訂後の武藤版テキストを載せている。実に根気のいる作業で、こうした分野に詳しくない私としては頭が下がるとしか言いようがない。



さて第 III 部だが、ここでは「非フィクション系散文」を扱っている。かつて *Phoenix*, *Phoenix II* に集められたものに、*Movements in European History*, *Mornings in Mexico*, *Apocalypse*, *Sketches of Etruscan Places* を加えて簡潔に要約し、彼の批評を添えたもので、その要約の見事さもさることながら、短い批評もピリッとして切れ味鋭い。ところが彼はそれらを若書きとして距離を置いている。「今のわたしはもっと共感的にロレンスと「共に」読む」と「転向」を表明しているのだ！ もっともその年齢なりの「真実」があるのだから、それも一つの視点として認めたいと断ってはいるが、私としては「転向」前の読みにかなりの共感を覚えるので、この点については後にもう少し論じてみたい。

ともあれ変更せずに再録された要約には、出だしから武藤さんの鋭い批評眼が光る。編者マクドナルドが“Whistling of Birds”を巻頭に置いたのは「自然と一体化できる天才としてのロレンス像を前面に打ち出すため」ではないかとロレンス神話創設に揺さぶりをかけ、さらにはロレンスを「ロマン主義的保守反動の系譜の中で」捉え、「近代の中の反近代思想が犯した誤りと同じような間違いを犯した」と言う。以下、顕著な批判点を拾うと、評価の高い“Pan in America”は「典型的な大英帝国のコロニアリズム的思考」の表出だとし、さまざまなエッセイの中に「晩年のロレンスの悪癖ともいうべき現代女性叩き」を見抜き、あるいはロレンスの性の見方の代表的表現として多くの研究者が重視する“Pornography and Obscenity”も、「異性愛&性交至上主義の開陳」で、「せめて自己と社会を超えたところに究極の生命と同義の性を据えることのイデオロギー性、そしてそれがもたらす害悪には気づくべきだろう」と手厳しい。*The Social Basis of Consciousness* の書評では、真の自己を他者との関係の中に見るのはいいが、「内面性の概念を特権化するのはロマン主義的自己矛盾」で、これを「相対化できなかったところにロレンスの限界」が見えると言う。“Study of Thomas Hardy”については、「ロレンスの反近代思想はきわめて近代的で資本主義と共犯関係にある」とする。“Reflections on the Death of a Porcupine”で存在のヒエラルキーを唱える中で、「メキシコ人より自分の方が高次の存在だと述べるに至って、ロレンスの「生」の思想のあやうさが顕わになる」と見る。

紀行文その他を扱った続く第12章でも基本的筆致は同じで、*Twilight in Italy*に見られる「「古き良きイタリア」へのノスタルジアには、強い英国経済と貨幣の存在を都合よく忘却した観光客の古代文明フェティシズムの匂いがする」と突っ込む。*Sea and Sardinia*は魅惑的ではあるが、「「反抗者」ロレンスの中の保守的な部分があぶり出され、「反動思想家」ロレンスの最悪の部分」が見られると言う。*Studies in Classic American Literature*は非常に高く評価するが、それでもアメリカ人作家の作品に見られる「アメリカ土着文化愛好癖」を批判するロレンスに、あなたにもそれがあるのではと揶揄したり、白人が抱く現地人への偏見と憧憬の二面性の鋭い指摘が、「地霊」や「民族」に関するロマン主義起源の概念によって傷つけられていると言う。*Apocalypse*については2021年に書かれたものだが、ここでもロレンスが「西洋近代啓蒙主義の理想を支える自立した個人の確立は不可能」と見、「大衆の怨恨と嫉妬に支配される民主主義の問題点」を見抜く慧眼には感服しつつも、それに対する「ノスタルジックな解決策はまったく現実的でない」としてその「政治的盲目」を指摘する。

こうした批判的スタンスの基盤には、ロレンスの天才性はこれまであまりに安易に強調されてきたが、彼の中には「世俗性と超俗性が混在」しているので、「一面だけを抽出し前景化してロレンス聖人伝を捏造することは避けなければならない」、「凡人としてのロレンスを丹念に研究」せねばならない、という武藤さんの（執筆当時の）信念がある。さらにこの「捏造」は、「ロマン主義者としてのロレンスの過誤を、ロレンス主義的研究者が自覚しないロマン主義的性向ゆえに看過」してきたことにもその一因があるとまで踏み込んでいる。おそらくは、20年後にこうした激しい批判を読んだ武藤さんは、若気の至りであまりにも上から目線でロレンスを見たことを反省して「転向」へと至ったのであろう。*Apocalypse* 末尾のロレンスの遺言とも呼べる思想について、「個人間の友愛の不可能性を西洋ヒューマンイズムの欠陥と見るか、近代的な世俗的自己像の中に避けがたく存在する対処すべき「脆弱性」と見るか」という重要な自問に、2021年の武藤さんは後者の立場を採ると答えているが、これも「転向」の一部だろう。

続く第13章「Epilogue, from *Movements in European History*——解題と



翻訳」および巻末に置かれた「跋」がこの「転向」の明確な表明である。たしかに後年書かれたこれらの文章にも若書きに劣らぬ辛口は残ってはいる。前者の「エピローグ解題」では、ロレンスが啓蒙以降の近代を批判するのを理解できなくはないが、やはり「行き過ぎ」で「10点減点」、そのプラグマティズム批判も誤解で「15点減点」、といった具合。しかし若書きと違うのは、すぐにこうしたロレンスの洞察と盲目を「採点」するのはもう重要ではなくなったと付け加えている点だ。そしてあちこちに見られるロレンスの「揺れ」の意味をこそ読み取らねばならぬとする。そしてロレンスとモダニズム期の英文学を「大きな西欧近代史の中に位置づける」ことをこれからの課題として掲げる。これが彼の「転向」の内実である。「跋」では40年近いロレンス研究を完成させることに失敗したと謙遜しているが、実は、西洋近代啓蒙は伝統への復帰と道具的理性との間でバランスを取りながら揺れ続ける脆弱なものだが、その脆弱性は実は実り豊かなものであると感知できるようになった自分自身に「成熟」を感じていると思う。これは、彼自身も触れている近代を未完のプロジェクトと見るハーバーマスのあるいはチャールズ・テイラーの視点を取り入れた結果だろうが、いずれにせよ、かつての読みと今の読みとの間に「亀裂」を感じ、その根源にロレンスと同様「わたしも揺れている」という事実を見出すのは、作品を読む自分という存在を常に意識しながら根気よく精緻な読みを続ける研究者にして初めて可能だ。その意味ではまことに立派な「転向」である。

しかしここで武藤さんに望みたいのは、若い時の「牙」をあまりやすやすと抜いてほしくないということだ。もう少し振りかぶって言うと、この「転向」が内包しているのはロレンスはじめ「聖人」化されている作家を読む上での根源的問題である。私もこうした批判的視線を一貫してロレンスに注いできたが（その表現はもう少し緩やかなつもりだし、「採点」もしてこなかったが）、私は共感的に読むことと批判的に読むこととは背反しないと考える。それどころか、どちらか一方を欠くと奇妙なことになる。批判一方のものは、ケイト・ミレットら「外野」からのものはあるが多くはない。共感一方のものもやはり多くはないが、時に見られる。例えば寺田健比古の重厚なロレンス論は日本ロレンス研究の一つの白眉ではあるが、「共感」のあまりロレンス以上にロ

レンス的思想を主張するほとんど護教論のような言説が全巻を覆い、短所や欠点はほとんど指摘されない長大な本を読んでいると、凄味と同時に息苦しさも感じる。武藤さん流に言えば、ロレンスには凡人の側面はないのかと突っ込みたくなる。寺田はそれは文学批評の仕事ではないというだろうが、それはかつて唱えられた「作家の死」の妄信あるいは悪用というものだろう。共感と批判のバランスこそが文学批評の命なのだ。

ともあれ、この書が実に印象的に示しているのは、揺れる読者（私）が揺れるロレンス（あるいは他の「聖人」）を読む時、そしてその時にのみ稀有な共振が起こり、それが新たな読みの地平を切り開き続ける——そうした、決して「うなだれて」いない、力強い希望である。

（浅井雅志）

ステファン・コリーニ

『懐古する想像力——イングランドの批評と歴史』近藤康裕訳  
みすず書房，2020.

この重厚な研究書について、表題の解説を起点として語りはじめたい。想像力の語は意図的に曖昧で、広い意味を伝えるように見える。本書は、そのなかでとり上げる重要な文学批評家たちの仕事が既存の歴史学に対して新しい歴史の見方を提示する試みだったと説明するが、その全体の枠組みにおいて、想像力は歴史家たちと対比的に論じられる文学批評家たちの知的活動をあらわすと思われる。彼らの想像力は一様に過去へ向けられ、「懐古」が示唆するように、現在よりももっと豊かな文化をもつ過去の時代を憧憬した。彼らは文学批評家として過去を見つめ、過去と現在の関係と連続を語り、そうして独自の歴史観を提示した。歴史学と近接した彼らの文学批評の総体を著者は「懐古する想像力」としてまとめる。

しかし、一般の理解において20世紀前半、とくに1920年代と1930年代の英文学批評はテキストの精読と分析を重視し、その方法を実践し、テキストの分析から歴史を切り離した。それを主導したケンブリッジ英文学は、「ふつ

う 19 世紀の終わりに位置づけられる……文献学的、歴史的、伝記的手法」(25)を離れ、テキストを分析する科学的方法を確立したと言われる。歴史的、伝記的背景の解説からテキストそれ自体の分析へ、文学批評の考察の対象は移ったという説明はわかりやすいが、この説明は文学批評家たちの歴史的関心を覆い隠してしまう。が、そもそも「批評家はすべからず歴史家でもあるべきなのだ」(48)と著者は言う。じっさいには彼らは「懐古する想像力」をその文学批評にとり込み、しばしば歴史家の語る歴史に対して対抗的な論陣を張った。この関心に光をあてることで批評史の新しい理解が得られる。これが本書の基底にある考えである。

序論で著者は、文学批評家たちが意識的に既存の歴史学に対して距離を置き、文学批評において新しい歴史を語ったことをホイッグ歴史観への対抗として論述する。19 世紀の歴史家トマス・バビントン・マコーリーの『イングランド史』によって代表されるホイッグ歴史観はパクス・ブリタニカの礼賛とともに流布し、広く容認された。マグナ・カルタの制定、名誉革命、選挙法改正を経て自由と人権を尊重する普遍的価値を育み、産業革命を経て大国へ発展したとする進歩と発展の歴史である。それは 19 世紀後半に社会進化論と結びつき、イギリスの発展は文明の進歩を促進すると説明した。20 世紀のはじめに退化論が流行したり、第一次大戦が文明の没落を暗示したりするなど、進歩史観に大きな衝撃を与えたが、それでもその持続的影響力は広域に及んだ。旧套の文学研究はこの歴史を容認し、偉大なイギリス文学の古典、自由と民主主義を尊重するテキストは普遍的価値をもつと称揚した。本書がとり上げる文学批評家たちはこの歴史観に対抗し、文学批評の領域で独自の歴史観を生産したという。T・S・エリオットにはじまり、I・A・リチャーズ、F・R・リーヴィス、Q・D・リーヴィス、ウィリアム・エンプソンらを経てレイモンド・ウィリアムズへ至る英文学批評の流れは現代の墮落と衰退を憂い、歴史学と異なる視点でイギリスの過去を記述した。この動きがエリオットにはじまる英文学批評の流れの鍵だと本書はとらえる。

リチャーズやリーヴィスのケンブリッジ英文学からウィリアムズへ至る文学批評の流れの主要な起点を、著者はエリオットに見出す。エリオットはその批評において初期からずっと歴史への関心を表明し、歴史家のそれと明ら

かに異なる視点で歴史観を語った。が、その態度はしばしば曖昧で、とらえにくい。それは「形而上派詩人」の論文で語られる「感性の分裂」の観念に顕著であり、17世紀にはじまり今日までつづくというその分裂について、エリオットは明確な定義を与えなかった。それでもエリオットは1920年代の後半から1960年代のはじめまでの文学研究において「教皇のような」絶大な権威を保持したから、短い論文で性急に語ったにもかかわらず、その後の文学研究をこの観念の求心的影響力にとり込んだ。エリオットは、17世紀以前に感性の分裂が生じるまえの社会の有機的統一があったと述べ、分裂がもたらした墮落を示唆し、現代において過去を憧憬する視点を形成した。感性の分裂にかんする「エリオットの何気ない発言に由来した枠組みのなかで、どれほど多くの文学的な議論が20世紀半ばのイギリスで起きたのか、いまでは思い出すのが困難」(211)だという。エンブソンは、感性の分裂が「これまでに起きたなどと思わないし、一度も思ったことはない」(212)と晩年の手紙で断言したが、それでもその影響を免れなかった。

産業革命について、ホイッグ歴史観はイギリスの進歩と繁栄をもたらしたと評価するが、エリオットの影響のもとで文学批評家たちが組み立てた歴史観では、イギリス社会の有機的統一を損なった出来事としてしばしば批判される。この歴史観をとくに明確に語ったのはリーヴィス夫妻である。彼らは、産業資本主義が台頭するまえのイギリス社会は有機的な秩序をもち、それは社会全体の趣味の基準を成した教養人の読者層によって具現したと主張した。しかし、産業革命を経て読者層は拡大し、多様化し、教養人の趣味は少数派の文化だけを代表するものになった。他方で、大衆向けのジャーナリズムが影響を及ぼすようになり、大衆文化を形成した。そうして社会は墮落したとリーヴィス夫妻は論じるが、本書によれば、それはエリオットの影響下で再編された歴史であることになる。

個人的な感想を言えば、リーヴィス夫妻を論じる第5章「『読者層』の歴史」が数々の興味深い指摘を含み、本書で最も魅力的な章であると思う。たとえばQ・D・リーヴィスは、1つの時代を称揚するときその時代の傑作を論じ、衰退の時代を論じるとき大衆向けの出版物を具体例としてとり上げたがると指摘し、そのためにじっさいにはもっと多様な読者層が共存した事実が彼女

の議論で見えなくなるという。また、F・R・リーヴィスの著作は1950年代と1960年代によく売れ、広範囲の読者を得たにもかかわらず、読者層の衰退を論じた。「批評的な機能を維持するのに必要な読者層はほとんどいなくなってしまったなどとリーヴィスはどうすれば主張できたのだろうか」(233)と矛盾を指摘する。こうした知的で、的確で、鋭利な指摘の数々は本書の魅力を成す。著者は彼らが築いた遺産に敬意を保ちながら適切な距離を置いてその価値を判断し、文学批評の視点を新しい地平へ移していく。

第7章でこれらの文学批評家たちを俯瞰する視点が提示され、彼らの仕事は全体として文化史を形成するものだったと語られる。彼らは生の経験の表現を求め、それを過去の文学に見出した。彼らが「文学を言葉のユニークな配列によって表現される人間の経験の想像的な実現として」(314)とらえたとき、既存の歴史に対して不満をもつことは避けられなかった。歴史は客観的な資料と事実から成ると広く理解されたからである。しかし、たとえばウィリアムズにとって、言語そのものが歴史の資料だった。それは歴史の変化を記録するだけでなく、変化があらわれる場でもあった。だから、言語を分析し、文学テクストを生の経験の表現としてとらえ、その新しい歴史、文化史の形成を文学批評家が担うべきだと考えた。その結果、文学批評家たちの歴史的関心と歴史家の仕事は明らかに分離し、たとえばウィリアムズの『長い革命』は明らかに歴史の著作であるにもかかわらず、「歴史の専門家たちにはほとんど印象を与えなかったようであり」(340)、異なる読者層によって評価された。

厚い書物であるだけでなく、濃密な議論の連続も加わり、読了するまで時間がかかるが、ぜひ「後記」まで目を通してほしい。そこには、社会における文学批評の役割について思索しつづけてきたと思われる著者の力強い信念の表明がある。その最後の段落にエリオットの引用があり、本書もまたエリオットを1つの起点として過去の個性的なテクストを分析し、文化史を組み立てる試みであることを示唆する。著者は言う、「歴史とは時間<sup>フロット</sup>に話の筋を当てはめることである。私たちは時間のなかに生きているが、生の経験を理解するのは形を通してのことである。……これまでに生じたことの無限の流れのなかから選択をするとき、私たちはその選択に形を与える」(352)と。同時代とはなにか、現代とはなにか、それらはどうはじまり、どう発展してき

たか。文学批評は過去のテキストと対話し、これらの問いに答えるものである。著者はつづけて言う——「個人的なものであれ集団的なものであれ歴史を理解するということは種々雑多であることを否定も蹂躪もすることなく、その雑多な性格を手なずける道の発見にいたらんとする絶え間なき苦闘である」(352)。

評者もまた、文学研究の末端で文学批評の社会的責任について考えつづけてきた者であり、文学研究は歴史学と近接しながら過去の生の経験を読み、文化史の物語を形成するべきだという本書の主張に強く賛同する。思索の成熟と洗練を強く印象づける著作である。

(加藤 洋介)

# ロレンス研究文献

(2022 年 9 月～ 2023 年 8 月)

(日本在住の研究者あるいは国内出版の英語文献)

Kuramochi, Saburo, (論文) “A Comparison of the Heroines in the Four Versions of D. H. Lawrence’s *The Lost Girl*,” *Otsuka Forum* 40 (大塚英語教育研究会), 2022 年 12 月.

Oyama, Miyo, (論文) “Mansfield’s Bliss and Lawrence’s Anguish: Modernist Experiments in Verbalising Uncontrollable Feelings,” 『広島修大論集』第 63 巻 1 号 (広島修道大学人文学会), 2022 年 9 月.

(日本語文献)

木下誠, (書評) 「Catherine Brown and Susan Reid, eds., *The Edinburgh Companion to D. H. Lawrence and the Arts*」, 『D. H. ロレンス研究』第 33 号 (日本ロレンス協会), 2023 年 3 月.

霜島 慶邦, (論文) 「虹の向こう側の『世界』: D・H・ロレンス『虹』と帝国主義」, 『言語文化研究』第 49 号 (大阪大学大学院人文学研究科), 2023 年 3 月.

鳥飼 真人, (論文) 「消された『ショーペンハウアーの教義』: 『息子と恋人』において生 = 存在を問うためにロレンスがとった戦略」, 『比較文化研究』第 151 号 (日本比較文化学会), 2023 年 4 月.

星久美子, (書評) 「Ben Stoltzfus, *D. H. Lawrence’s Final Fictions: A Lacanian Perspective*」, 『D. H. ロレンス研究』第 33 号 (日本ロレンス協会), 2023 年 3 月.

三浦小太郎, (論文) 「近代の闇 闇の近代 番外篇 一匹と九九匹と福田恒存とロレンス」, 『月刊日本』26 巻 10 号 (K & K プレス), 2022 年 10 月.

武藤浩史, (随筆) 「切齒扼腕日記より一ブシュケーの悲劇」, 『D. H. ロレンス研究』第 33 号 (日本ロレンス協会), 2023 年 3 月.

森岡稔, (論文) 「D・H・ロレンス『恋する女たち』をユング心理学で読み解

く（6）『個性化』と『死と再生』, 『サイコアナリティカル英文学論叢』  
第 43 号（サイコアナリティカル英文学会）, 2023 年 3 月.



## 日本ロレンス協会第 54 回大会報告

### 【研究発表 1】

ヘレン・ダンモアの『暗黒のゼナー』を「バイオフィクション」として読む

星 久美子

「バイオフィクション」(biofiction) とは、マイケル・ラッキー (Michael Lackey) によると、「主人公が実在する歴史上の人物の名前を有している」小説と定義される (*Biofiction* 1). ラッキーは、バイオグラフィーとバイオフィクションとは本質的に異なるという点を強調する。つまり、バイオグラフィーでは伝記作家が「伝記対象の人生に関する事実をできる限り正確に提示する」ことを目指しているのに対して、バイオフィクションでは「著者が自身の世界観を創造するために伝記対象の人生を利用している」という違いを念頭に置いておく必要があるという (*Biographical Fiction* 10).

本発表は、1993 年に出版された D・H・ロレンスを伝記対象とするヘレン・ダンモア (Helen Dunmore) の『暗黒のゼナー』(*Zennor in Darkness*) において、ロレンスの伝記的事実がどのように利用されているか、事実とフィクションがどのように融合しているかを考察した。この考察を通して、ダンモアがこの作品で示そうとしている世界観はロレンスを主人公として読むときにはじめて浮かび上がることを明らかにした。

### 【研究発表 2】

Posthuman Bildungsroman としての *Sons and Lovers*

——芸術家と星の影響をめぐる

古城 輝樹

本発表では、男性主体の成長を描く Bildungsroman として読解されてきた *Sons and Lovers* を、星の描写に着目することで男性主体を解体するポストヒューマン的成長の物語として読むことを試みた。先行論では Paul Morel の成長に対する女性たちの影響が重視されてきたが、男性主体である Paul の成

長しか描かれていない点で本作は Bildungsroman の限界を乗り越えられていないという批判もあった。そこで本発表では、Paulが見つめる星の描写に着目し、Gertrude、MiriamとPaulとの関係を隠喩の媒体として指示する星の描写が、Claraとの関係では主意に位置付けなおされていることを指摘することで、女性との関係によって構築されるはずのPaulの男性主体が星との関係のうちで無化されていると論じた。さらに Mikhail Bakhtin を参照しつつ、近代の直線的な成長が成立不能な円環的時間が物語終盤に見られる星の描写に提示されていることを指摘し、Paulの成長が近代的成長から逸脱していることも主張した。以上をして発表者は *Sons and Lovers* を Posthuman Bildungsroman と呼び、本作がポストヒューマンな読みに開かれていることを提言した。

## 【シンポジウム】

### 1900-30 年代のモダニズム雑誌と越境者たち

*The New Age* を再考する

— 植民地出身のジャーナリスト Beatrice Hastings を中心に

加藤 彩雪（大妻女子大学専任講師）

南アフリカ出身のジャーナリストである Beatrice Hastings は、ロンドンを拠点に刊行されたモダニズム文芸誌である *The New Age* の編集者かつ寄稿者の1人として、ペンで自活する道を模索した。大会の報告では、Hastings が多様なペンネームを使用して雑誌にエッセイを投稿していたことに注目しながら、雑誌空間における彼女の特異な「主体」の在り方について考察を行った。

この問題を考える上で重要なのが、“dialogism”という概念である。20世紀初頭の定期刊行物は単独で活動を行っていたわけではなく、他の雑誌とのネットワークを築きながら、それらとの「対話」（“dialogism”）を通して自身の存在を維持していたのである。このような雑誌同士のつながりは、先行研究において“public sphere”と呼ばれているが、Hastings が多様なペンネームを使ってフェミニズムについて「対話」を展開した目的は、この“public sphere”の形成にあった。そして、彼女の軽やかなペンネームの変遷は、特定

の集団からより開かれた“public sphere”へ個人を解放するという20世紀初頭の雑誌メディアの潮流を体現していると結論付けた。

分散するテキスト、切断される詩人の身体  
— Emmy Veronica Sanders と 1920 年代の expatriate little magazines  
大山 美代（近畿大学特任講師）

Emmy Veronica Sanders (1882-1950) は、1920 年代前期にアメリカで、*Poetry* や *The Double Dealer* などのモダニズム文芸誌で短期間活動した、オランダ人詩人である。本報告の目的は、英語圏での作家活動の短命さゆえに、ほとんど評価を受けていない彼女の作品を発掘し、その小さな存在に光を当てていくことであった。

発表の前半では、Sanders の詩のうち“Laughter”や“The Companion”など数篇を紹介し、工業社会を批判するとともに、自然界の二項対立的リズムや身体の「動き」を賛美する、Sanders の詩的想像力について分析した。

後半では、Sanders が *The Little Review* や *Broom* に寄稿した評論を取り上げ、彼女がアメリカのリトルマガジンの商業性や海外戦略を批判し、芸術と詩人の権利は守られるべきである、と果敢に訴えていたことについて論じた。雑誌という媒体は、その性質上、芸術作品を断片的にしか掲載できず、「詩人の身体が切断される（“dissecta membra poetae”）」と、Sanders は表現する。複数の雑誌という分散するテキストをかき集めることで、やっと浮かび上がる Sanders の断片的な肖像を、その言葉は的確に表している。

本報告を通して、雑誌という限られた言論空間でしか、詩人として生きられなかった Sanders の声をすくい上げ、彼女が越境者の立場から見つめていた、1920 年代アメリカの文芸誌の可能性とその限界について考察した。

越境するユダヤ人ジャーナリストたち  
— 1920-30 年代における Stefan Lorant と Laszlo Moholy-Nagy の活動を例に  
福西 由実子（中央大学教授）

本報告では、1930 年代のナチスのユダヤ人に対する弾圧とともにヨーロッパ大陸からイギリスへ移動を余儀なくされたジャーナリスト、デザイナーた

ちが、イギリス国内でどのような支援（また敵性外国人としての差別）を受けながら創作活動を継続しえたのか、そしてイギリスのモダニズム雑誌文化の発展にどのような影響を与えたのか、Stefan Lorant と Laszlo Moholy-Nagy の活動を例に考察した。

Stefan Lorant は 1920 年代にハンガリーとドイツで映画監督、雑誌編集者として活動したのち、1930 年代にイギリスで革新的なフォト雑誌 *Picture Post*, *Lilliput* を立ち上げたジャーナリストである。彼はドイツ時代のネットワークを駆使し、同じく越境した写真家やデザイナーたちと協働しながら、「英国的かつ愛国主義的な」イメージを構築していった。

彼が協力を仰いだ一人が Laszlo Moholy-Nagy であり、Lorant と同じくハンガリー系ユダ人であった彼は、1920 年代にバウハウスで教鞭を振るったのち、1930 年代に校長 Walter Gropius らとともにロンドンに亡命、ハムステッドのアイソコン・フラットに居住し他の越境者たちとコミュニティを形成しつつ、写真家、グラフィックデザイナーとして活動した。

1940 年代には彼らのような大陸モダニズムの越境者の多くがアメリカへ渡ったわけであるが、彼らがイギリスに残らなかった（残れなかった）理由にも触れ、彼らが第二次世界大戦前後のイギリスの representation を担っていたこと、またこの流れが戦後にも繋がっていったことを論じた。

## 編 集 後 記

『D. H. ロレンス研究』第34号をお届けします。原稿を投稿して下さった会員の皆様、査読の審査にご協力いただいた編集委員の先生方、そして、関係者の方々に、お礼申し上げます。（ほんと、どうもありがとうございました。）

今回は、2本の研究ノートと1本の投稿論文が寄せられました。査読審査の結果、研究ノートは2本とも掲載可となりましたが、投稿論文は非常に残念ながら不掲載となりました。投稿者の方には、編集委員会から講評をお送りしております。是非にもう一度ご投稿して下さることを、編集委員一同、切に願っています。

今後も、投稿ならびに掲載の論文数が少しでも増えるように、引き続き大会での発表者を中心に、論文投稿を呼びかけて参ります。勿論、発表者以外の会員の皆様からのご応募も、お待ちしております。

＊ ＊

D・H・ロレンスとその書物を、今の日本で、リベラルな観点ではなく、読むことは、可能ではないのか？ それとも、やはり不可能なこと、ただの妄想にすぎないのだろうか？ わたしは、今も、自問をしている。

吾妻連峰を眺めながら（研究室にて H.T）

---

## D. H. ロレンス研究 第34号

2024年3月20日印刷 2024年3月25日発行

発行者 日本ロレンス協会 学会番号 (10988)

代表者 石原 浩澄

編集代表者 高田 英和

印刷所 株式会社 田中プリント

〒600-8047

京都市下京区松原通麩屋町東入石不動之町 677 - 2

Tel. 075 (343) 0006 Fax. 075 (341) 4476

発行所 日本ロレンス協会

〒157-8511 東京都世田谷区成城 6-1-20

成城大学文芸学部 木下誠研究室内

日本ロレンス協会事務局

e-mail : mkino@seiyo.ac.jp

ゆうちょ銀行振替口座番号 01300-5-44587

(口座名：日本ロレンス協会)

<http://dhlsj.jp>

---

# Japan D. H. Lawrence Studies

## No. 34 2024

### Research Notes

Ramón's Prayer Pose in *The Plumed Serpent*:

A Question about Muto's Theory..... Takeo IIDA

The 2011 BBC Adaptation of *Women in Love* ..... Reiko KAMIISHIDA

### Book Reviews

Jon Heggland and John McIntyre (eds.)

*Modernism and the Anthropocene: Material Ecologies*

*of Twentieth-Century Literature.* ..... Miyo OYAMA

Douglas Mao (ed.)

*The New Modernist Studies.* ..... Kaori KIKUCHI

Benjamin Kohlmann and Matthew Taunton (eds.)

*A History of 1930s British Literature.* ..... Tomo NAKADOI

Hiroshi Muto

*Studies of D. H. Lawrence: Novels, Thoughts, and Textual Emendation.*

..... Masashi ASAI

Stefan Collini

*The Nostalgic Imagination: History in English Criticism.*

Trans. Yasuhiro Kondo. .... Yosuke KATO