

ロレンスの舞台

長編小説の文体と構造

森 晴 秀 著

1978

山 口 書 店



コッソール教会 (*The Rainbow* の “Cossethay”)



ラムクローズ・ハウス (*Women in Love* の “Shortlands”)

(著者撮影)

はしがき

文学という芸術がことばによって成立する限り、どの作家の思想の研究においても彼が用いることばの研究を避けることは出来ない。D.H. ロレンス(1885—1930)のように、ことばが知性や観念と繋がるものと考え、ことばの次元を超えた世界を探求しつつその世界で他者との交わりを実現しようとした作家ですら、その表現手段は他ならぬことばであった。

ロレンスに関する研究は、我が国においても最近は特に多く、単行本に限っても海外ではすでに80冊を越えようとしている。ロレンスのことばの研究も、アナイス・ニンの小冊子が彼の死後間もなく出版されて以来、研究者が多少ともこの作家の思想と文体の関係に言及して来たことでも分かる通り、世の関心の重要な部分を占めている。ロレンスの文体と聖書のそれとの関係、用語、文章の速度やリズム、反復語法、喚起力、比喩、或いはそれらを統合する作品の構成についても、彼の文体に関わる評価はほぼ定着を見たものと思われる。

しかし、この作家の言語表現が如何にして修辞を脱し、然るべき独自の文体を求めたか、また確立された文体が如何に作者の内部で修辞として固定し、且つ新たな方向を模索せねばならなかったかという問題、即ちロレンスの言語的発想形式を含め、その文体の発生と変遷の跡を記録しようとするまとまった試みはまだなされていない。本書はその未開拓の分野にあえてささやかな資料を提供しようとするものである。

ロレンスに限らず、文体の確立はその作家の思想と表現の一致、即ち文学の確立を意味する。言語表現の変遷と作品の総体を切断することは出来ないために、第2章にその理由を示した如く、筆者は文体あるいは表現という用語の意味する範囲を拡大し、文体という概念に作品の思想や構造をも含めた。従って各章は、文体への言及を含む小説論という伝統的な形式をとった。

研究対象を長編小説としたのは、中・短編、随筆、詩作品等はその量におい

ては多いが、資料としては長編小説にとっては補助的な役割を果たすに留まるからである。また、*The Boy in the Bush* (1924), *The Lost Girl* (1920) を本書に含めなかったのは、前者が *Kangaroo* (1923) から *The Plumed Serpent* (1926) に至る時期の作品としては重要であっても、思想と表現の変遷を知るには *Kangaroo* を以ってその代表とすることが出来るからである。後者を扱わなかったのは、この作品が本研究にとっては多くの資料を提供しないことの他に、次に述べる理由による。

即ち、*The Lost Girl* は未完の散文作品 *Mr. Noon* (執筆1921, 出版1934) と時期、題材、文体の上で関わりがあり、*Sons and Lovers* (1913) との関連も無視出来ないで、当初はこれらをまとめて扱う予定であった。しかし最近、ウォーレン・ロバーツ教授からの伝聞によれば、それを加えれば *Mr. Noon* を “a full-length novel” とするに足る後続部分の原稿が発見されたが、当分は入手不能とのことである。従ってこの系列の検討は、後日に *Mr. Noon* の完本が入手出来る時に譲り、とりあえず *Sons and Lovers* に一つの章を与え、*Mr. Noon* は第11章において部分的な言及をするに止めた。また *The Trespasser* (1912) がヘレン・コークとの合作であるにも拘らず、それを独立して扱ったのは、この作品が作者の思想と文体発生の過程を示す貴重な資料を含むからである。

第11章では本研究の主題とは関わりのない劇作品の中、特に喜劇を扱った。しかしこれらの中には、作者の文学的発想形式を端的に示す資料が少なからず秘められており、その調査は本書にとって有益であった。本書は1977年春に脱稿していたので、その後公刊された資料には言及しなかった。

使用したテキストは、その都度断ったものを除き、原則としてロレンスは Heinemann 版、ウルフは Hogarth 版、フォースターは Arnold 版、ハクスリーは Chatto & Windus 版によった。

1978年3月1日

六甲山麓にて 森 晴 秀

目 次

はしがき

第1章	序論——ヴィジョンを求めて……………	1
第2章	ロレンスの文体及びその発生と確立…	22
第3章	<i>The White Peacock</i> ……………	109
第4章	<i>The Trespasser</i> ……………	146
第5章	<i>Sons and Lovers</i> ……………	183
第6章	<i>The Rainbow</i> ……………	269
第7章	<i>Women in Love</i> ……………	364
第8章	<i>Aaron's Rod; Kangaroo</i> ……………	435
第9章	<i>The Plumed Serpent</i> ……………	458
第10章	<i>Lady Chatterley's Lover</i> ……………	493
第11章	失われた文脈——ロレンスに おける喜劇性……………	511
書 誌	……………	527
あとがき	……………	545
	ロレンス年譜……………	548
索 引	……………	554

第1章 序論—ヴィジョンを求めて

imaginative release into another vital world

第1節

フレデリック・カーターの黙示録論に寄せた序文の一節で、ロレンスは興味ある発言をしている。即ち、その論理はさておき、黙示録の重要性は想像力の解放にある。想像力の真の解放が人間の力と生命力を回復せしめ、我々を力づけ幸福にする。学問研究は知性を満足させるだけで、体にパン種を加えて脹らせることはしない。だが黄道帯の宇宙に一旦解放されると、足どりが軽く強くなり、膝に喜びが走る。黙示録が大切なのはそれが我々をもう一つの生命に溢れる世界へと、想像力の中で解放するからである。¹ ロレンスは黙示録についてこのように語ることにより、他の如何なる批評家よりも適確に己の文学の本質を語っている。彼の文学的遍歴は、その中に己を解放するべきヴィジョンを求める遍歴であった。

「想像力」(imagination)とはいっても、M. スピルカの指摘を待つまでもなく、² ワーズワスの高度に精神化された形のアニミズムではなく、ロレンスのそれは宇宙との生命共同体という意識に基づき、人間の血と肉を通過したものでなければならない。ロレンスの描く宇宙は、従って、その中に存在する人間、動植物、鉱物、大地、天空——太陽、月、星——等、全て同一レベルにあって、息吹き脈動する。

創作活動を開始した当初より彼は、「生命の基本原理は、ある方向に向かって波打つ広大な、微光を放つ衝動」であると考え、³ 大部な作品群を書き終える頃にも、「人類は宇宙のリズムへと回帰しなければならない」⁴ とした程に

ロレンスは終始一貫して人間と生きた宇宙との連繋の回復を目指した。彼が知性のみによる宇宙の認識を否定し、「驚異の感覚」(the sense of wonder)⁵の覚醒を人類に求めようとしたのはそのためである。

水溜り、立ち昇る夕もや、喉の渇き、岩石、鉄製の衣裳箱ですら、「生き生きとした感覚」(quickness)⁶を発すると感じられるものは全てロレンスにとっては生命力を賦与する神——“God”であり“theos”であった。それに対し、全ての死せるもの(deadness)の総体が人間である。⁷その人間の宇宙的生命を蘇生させるには、知性以外の感覚を呼び醒まさねばならない。第2章、及びその後の各章に詳細を示す如く、ロレンスの作品には「血液」,「血管」,「腹」,「子宮」,「腰」,「膝」等、いわゆる太陽叢を中心とした下腹部や、体内の各部分において、大脳とは直結しないと彼が考えた視覚、聴覚以外の感覚を描く場合が極めて多い。盲目になって初めて根元的生命との交感を体験する男を扱う短編“The Blind Man”や、耳に聞えぬ音楽によって再生の糸口をつかむ*The Plumed Serpent*のケイトのように、四次元的存在に対する驚異は日常的感觉を超えて成就される。

ロレンスは人間の身体感覚の回復を大地との合体の中に求めた。だが大地にのみ下降してゆく感覚は「黒い腐敗した腐葉土」のように、「病的な甘さ」以外の何ものでもない。⁸腐敗した現代人の身体感覚と、肉体の死により自らも腐敗した精神とを共に復活させるには上昇するヴィジョンを求める必要があった。新たなヴィジョンを得て、その中に精神と肉体の調和を回復し、人間をもう一つの生命に溢れる世界へと解放しなければならなかった。

20年という作家としては比較的短いロレンスの文筆活動は、H. T. ムーアの意見に従って通常4期に分けられる。第1期は最初のいくつかの詩が公刊された1909年から、1912年にイタリアで*Sons and Lovers*を完成するまでの自伝的要素の濃厚な作品群を書いた時期。第2期(1913—19)では*The Rainbow*, *Women in Love*, 詩では*Look! We Have Come Through!*等、専ら現代の愛のあり方を追究したが、第1次世界大戦に幻滅し、再びイタリアへ脱出する。第3期の1920年から1925年の5年間には、地中海沿岸、インド、オース

トラリア、アメリカ等、新天地を求める放浪に基づく諸作品、*Aaron's Rod*, *Kangaroo*, *The Plumed Serpent*を表わした。この時期には思想的変動が最も著しい。次いで1925年に再びヨーロッパに戻った彼の、健康状態の悪化と共に、肉体の死との和解を求める思想が作品の中に定着する。*Lady Chatterley's Lover*, *The Man Who Died*, *The Last Poems*等を残した第4期がそれである。⁹これら第1—4期を通じ、ロレンスは大地と天空、肉体と精神、暗闇と光等の相反する極端を調和せしめるヴィジョンを求め続けた。

第1期においては、病める精神と身体の治療と蘇生を指向する素材的なヴィジョンはすでに発見されていた。即ち上に触れた「血液」,「腹」等に関するもの、大地を含む大自然——草花、樹木、鳥獣等との交感を描くいくつかの野話や比喩は、確かに登場人物に活力を与えるに十分であったが、それらをまとめて作品の中心的シンボルとなるべきものはまだ現われない。処女作*The White Peacock*(1911)においては主人公の自然及び諸人物との親和、疎外、漂流というこの作家の将来を決定する基本的パターンが確立しただけである。第2作*The Trespasser*においても、人物を治療する筈の素材が逆に彼を破滅させている。*Sons and Lovers*(1913)においても、主人公は未来に向かってはいるが、作者の眼は主に過去を見つめている。過去を記述することにより、そこから解放されることが目標の大部分を占めていたためであろうか、新しいヴィジョンは見い出せない。しかし前2作とは異なり、草花、樹木、鳥獣類によって代表される自然は、主人公に対する回復力を発揮し始め、次の大作*The Rainbow*(1915)の背景を準備する。宇宙の生命はようやくそこに存在の一端を現わし、星との交感を描く挿話すら見い出せるようになる。それによって想像力が解放されるべきものはなくても、自然の治療力を描く文脈と、他人及び自己からの疎外を経て更に高次の解決を求める主人公を描く文脈、及びそれら二つの文脈の間を往復する主人公の理想と現実の相克という、ロレンスのその後の長編小説のほぼ全てのものの基礎になるパターンが、この作品で確立するのである。

第2期に入ると自然そのものが変容を遂げ、背景であることをやめて作品の

主題と深く関わり始める。血液、天と地、動物の脇腹等は、第2章で述べる如くあたかもセザンヌやゴッホの自然を思わせるような激しい揺動を反復し、花や鳥は、副次的な機能に加えて主人公たちの主要な葛藤を描く場面で自らが主題として展開を開始する。それらの中であって主人公の再生を約束し、光と闇、天と地、精神と肉体、生と死等を超えるヴィジョンが初めて発生する。毬から弾け落ちて現在の生命を断つと共に、将来の新生をその中に潜める「栗の実」や「どんぐり」、そして作品を統括する「虹」がそれである。

時期を同じくしても、*Women in Love* (1920) になると、人物たちはその社会的存在基盤を失い、前作の牧歌的自然からすでに疎外されている。作者の側にも社会との軋轢の結果生じた焦燥感が漂い、前作を経て強くなった物質文明と、それが腐敗させた人間社会に対する憎悪と絶望のため、前作に見られた約束の虹は消失する。ヴィジョンを内面から支えた人物たちと大自然の生命力は背景に押しやられ、作者が否定する筈の「意識」と「ことば」によって、失われたヴィジョンの回復が計られる。無意識的文脈によって生じた「どんぐり」の殻の内部からの破壊に代って現われるのが、主人公のことばによる「頭骸骨の破壊」であり、男女の愛における闘争と均衡を表わす「星の均衡」という形而上学である。「均衡」の論理と同時に、均衡を破って支配者たろうとする意識のために、*Women in Love* ではいわゆる“spontaneous”なヴィジョンによる人間の解放は成功しなかった。しかしそのため人物たちの懊悩の軌跡は逆に鮮明度を加え、同時代の他の作家たちの多くの作品を考慮に入れても、その存在を主張するに足るだけの作品としてのリアリティを備えるに至った。

Aaron's Rod (1922) と *Kangaroo* (1923) は前作において失われたヴィジョンを求める放浪の記録である。前者においては *Women in Love* の哲学の残滓を無為に反復するだけであるが、支配者を求めて漂流する主人公の中に新たな幻影が現われる。捨てた妻以外の女との情交によって花を開く「エアロンの杖（笛）」と、フローレンスを放浪中に見た「ゆりの花」のイメージである。双方とも作品に統一を与えるシンボルの域には達しないが、次作 *The Plumed Serpent* (1926) の中心的象徴へと発展する素材として重要である。特に「花は

処女作以来しばしば背景的素材、或いは主題との関連において用いられて来たが、ここでは天と地を繋ぐ役割が初めて明らかにされている。¹⁰

Kangaroo の主題は、物質文明、精神文明からの離反、他者と自者からの疎外及び未知の自然と人間との交流を求める主人公の、男女の愛及び男と男の社会的関係の追究とその挫折である。作品を統一するヴィジョンに欠けることは前作と同様であるが、求めた支配者を「暗き神」の中に見い出した点で、この作品には前作になかった明るさがあり、自然は主人公の観想の場として生気を回復する。

The Plumed Serpent を支配するケツアルコアートルのシンボルは、「蛇」によって表わされる大地の暗い生命を吸い上げ、翼を広げた「鷲」がそれを大空に発散して天と地を結ぶという機能から見て、「虹」と「ゆりの花」からの発展であることが明らかである。このシンボルは暗き神という人間社会を再編成すべき神の象徴であると同時に女を支配する「男根」的象徴であって、最後の *Lady Chatterley's Lover* (1928) へと直結する。同時に発生したものは性における「やさしさ」という観念であるが、これはこの作品では探求のための十分な紙面を与えられていない。

Lady Chatterley's Lover は、人間の復活を社会的次元に求めた作者の敗北を物語る。自分が主張する男根の神秘的な生命力と支配力が性における「やさしさ」とは本質的に相反するものであることを十分認識していなかった作者が得たヴィジョンは、単なる幻影に過ぎなかった。

同様の主題を *The Man Who Died* (1929) という、より静穏な文脈において反復したロレンスが最後に見たものは「死」と「肉体の復活」という *The Rainbow* 以後反復されたヴィジョンであった。*Last Poems* (1932) の最後の詩“The Ship of Death”の「死の舟」は、それ自体が死と死後の復活を祈願するアーキタイプに他ならない。¹¹ 暗く長い死の旅を終えた脆弱な肉体がばら色に輝く夜明けの海岸に小舟を寄せる時、我々がそこに見出すものは日常的光が暗闇を通過し、高められた光の中に永遠性を確保するというこの作家の発想の基本構造をなすパターン完成である。この発想形式はすでに第1期

の *Sons and Lovers* の終章、母親の死後の暗黒世界における自己喪失から町の燐光に向かう主人公の中に明示されるものであり、*The Rainbow* の主人公たちの類似の体験として反復されることは申すまでもない。それは形を変えて *The Rainbow* における夜の暗黒と朝の光の対比という背景的素材としても追究され、*Kangaroo* や *The Plumed Serpent* では、主人公たちの新世界からの離反と、それとの合体という主題を支える重要な役割を負わされている。

自分が靈魂でも、肉体でも、精神でも、知性でも、あるいは大脳でも、神経組織でもなく、それらを超越した「生きた」存在であり、それ故にこそ自分が小説家であって、その意味で聖人、科学者、哲学者、詩人たちよりも優れた全体像を把握し得るとする自負の下に、¹² ロレンスは小説をヴィジョン探求の場として選んだ。短編、中編の散文作品、随筆類、詩作品等は確かに量的には多いが、質的には長編小説の主題の部分的追究に過ぎぬものも少なくなく、彼の自負は理由のあることであった。

しかしそのひたむきな探求は一つのことであり、その探求が十分に読者を説得するに足る小説世界の精緻な構造を背景として伴うか否かはまた別の事柄に属する。この間の事情は次章以下において明らかにされる筈である。

第2節

ロレンスのヴィジョンを求める遍歴の跡は以上に見た通りである。もっとも、イメージやヴィジョンという語は作家の世界観をも含みうる。その意味では全ての作家に遍歴がある。またイメージという意味では、ロレンスが属したとされる同時代のイマジズム (1909—17) の系統がある。リチャード・オールディントン (1892—1962)、アミー・ローウェル (1874—1925)、H. D. (ヒルダ・ドゥーリトル (1886—1961)) その他の詩人たちのように、日常語による新しい題材の自由な選択、リズム、明快なイメージの追究という目標と、ロレンスのそれとは軌を一にする。ロレンスの遍歴はしかし、単にイメージを求めただけではなく、それによって彼の世界観を含む文学的想像力が濃縮されるも

の、作品の中心的シンボル 或いは T. S. エリオットのいわゆる「客観的相関物」の探索がその目的であったといえる。その遍歴が実りあるものであったか否かは後章の話題である。ここではロレンスとの比較において、W. B. イェイツ (1865—1939) の場合を一瞥したい。

The Romantic Image (1957) の著者 F. カーモードが論じるように、イェイツは芸術家の孤立、行動と観想、生中死、死中生、動中静、静中動といった相反する要素の統合を示すヴィジョンを求め続けた詩人である。¹³ 彼の「塔」のイメージ、機上で死を直視する軍人、更に「踊り子」はその両極端を統合する最も重要なイメージである。流動的で暗示に富み、科学や哲学よりも真理を語る——生命の流転からは断たれている点では死であるが、より高次の存在に加わる点では生である——機械的であるよりは有機的であり、説明を排除し、何らの意図も道徳的な利点もない。それ自身において生まれ、苦痛を伴わず、それ自体の生命を宿し、芸術家の苦しみとは関わりなく存在する自己完結的でしかも有機的なヴィジョンである「樹木」もまたイェイツの要求を満たすものであった。¹⁴ カーモードが引用する“Among Schoolchildren”の最後の一節は次の通りである。ここでは「樹木」と「踊り子」が一致点を見出す。

Labour is blossoming or dancing where
The body is not bruised to pleasure soul,
Nor beauty born out of its own despair,
Nor blear-eyed wisdom out of midnight oil.
O chestnut tree, great-rooted blossomer,
Are you the leaf, the blossom or the bole?
O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?

同じ素材を用いてもロレンスは、イェイツのようにヴィジョンをしてそのあるがままの生命をヴィジョン自体の中に完成させることはしない。時に美は絶

望より生まれ、肉体は靈魂と共に傷つく。彼が発見した芸術家とヴィジョンはイエイツのそのように、相互に相手の存在を距離を保って尊重することがない。芸術家も読者もヴィジョンも、共に三巴になって一つの踊りを踊る。

The song seemed to take new wild flights, after it had sunk and rustled to a last ebb. It was like waves that rise out of the invisible, and rear up into form and a flying disappearing whiteness and a rustle of extinction. And the dancers, after dancing in a circle in a slow, deep absorption, each man changeless in his own place, treading the same dust with the soft churning of bare feet, slowly, slowly began to revolve, till the circle was slowly revolving round the fire, with always the same soft, down-sinking, churning tread. ...

Till the young peons could stand it no more. They put off their sandals and their hats and their blankets, and shyly, with inexperienced feet that yet knew the old echo of the tread, they stood behind the wheeling dancers, and danced without changing place. Till soon the revolving circle had a fixed yet throbbing circle of men outside.

(*The Plumed Serpent*, pp. 124—25)

同じことがロレンスの描く「樹木」のヴィジョンについてもいえる。樹液の脈動を体で感じなければそれはロレンスにとっては存在しないのである。

This marvellous vast individual without a face, without lips or eyes or heart. This towering creature that never had a face. Here am I between his toes like a pea-bug, and him noiselessly overreaching me, and I feel his great blood-jet surging. And he has no eyes. But he turns two ways: he thrusts himself tremendously down to the middle earth, where dead men sink in darkness, in the damp, dense under-soil; and he turns himself about in high air; whereas we have eyes on one side of our head only, and only grow upwards.

Plunging himself down into the black humus, with a root's gushing

zest, where we can only rot dead; and his tips in high air, where we can only look up to. ...

A huge, plunging, tremendous soul. I would like to be a tree for a while. The great lust of roots. Root-lust. And no mind at all. He towers, and I sit and feel safe. I like to feel him towering round me. I used to be afraid. I used to fear their lust, their rushing black lust. But now I like it, I worship it.

(*Fantasia of the Unconscious*, p. 39)

カーモードはイエイツの樹木のイメージの源の一つとしてブレイクを考えるが、¹⁵ ロレンスの場合はどうか。ロレンスにあってはすでに初期の頃にその胚的ヴィジョンを認める。下に引く *Sons and Lovers* からの一節は、処女作以後ロレンスの内部に徐々に発達を見るヴィジョンのひとつまでである。

To know their own nothingness, to know the tremendous living flood which carried them always, gave them rest within themselves. If so great a magnificent power could overwhelm them, identify them altogether with itself, so that they knew they were only grains in the tremendous heave that lifted every grass blade its little height, and every tree, and living thing, then why fret about themselves?

(p. 354)

更に一言付加すれば、最初に引いた *Fantasia of the Unconscious* (1927) からの一節に続いて、「私は樹木の中で自分を失う。その沈黙の、しかもひたすらな情熱、その偉大な渴望と共にいることが嬉しい。樹木は私の魂を満たしてくれる。キリストが樹上ではりつけになった理由が分かるのだ」という一文が続いており、樹木に関しては、樹木—十字架—キリスト—天上という一連の関係を暗示することは確かである。

他からの直接、間接の影響と、ある作家の内部で発生し、次第に定着を見るものとを区別することは困難である。しかしロレンスに関しては上に触れた樹

木（生命の樹）や十字架の他、虹、教会の尖塔等、上昇方向を示すものはキリスト教に源を発する場合が多いということだけはいえそうである。

第3節

上昇を示すヴィジョンは前節で見た通りその源を推定することは困難であっても全く不可能ではないが、例えば上に *The Plumed Serpent* の一節から引いた踊りの場面に明瞭に認められる下降のパターンについては、その発生源を指定することは容易ではない。樹木の根と同様、宇宙の根元的生命の一つである暗い大地の奥深く下降し、或いは大地と共に揺動するというヴィジョンについては、第2章でロレンスにおける発生と成長の跡づけを示す。ここでは、下降のパターンが必ずしもロレンスに特有のものではないことを示し、かつその源を模索しつつ再びロレンスのヴィジョンの特質を結果的に示す目的から、彼と同時代の A. ハクスリー（1894—1963）、V. ウルフ（1882—1942）、E. M. フォスター（1879—1970）の3人の小説家から類似のヴィジョンを探り、その影響源について可能な範囲で考察を進めたい。その結果は直ちにロレンスが受けた影響のありかを確定することにはならないが、いくつかの可能性を示唆するであろう。

ロレンスの神秘性を帯びたヴィジョンの中でも「暗黒」（darkness）については、H. T. ムーアはロレンスの父親が働いた炭鉱の暗黒がその起源であると考える。¹³ その当否はさておき、他方では地下界（Hades）というアーキタイプも考えられるし、彼が批判しつつ影響を受けた筈の深層心理学についても、手紙やエッセイ類で幾度も言及していることは既知の事実であって無視できない。

意識や無意識を司る神経中枢、或いはロレンスがしばしば用いる「意識のもう一つを中心」（another centre of consciousness）という考えについても、E. ドラブネの最近の指摘によれば、それをロレンスが読み、または伝聞によってその存在を知った時期は未確認であるが、J. M. プライスの *The Apocalypse*

Unsealed (1910) が扱う『ウパニシャッド』のヨガに関する知識が、例えば *Psychoanalysis and the Unconscious* (1921) の意識の中枢の分類方法に多分に影響を与えたものとする。¹⁷ ヒンズー教の *chakra* という思想の中には確かにロレンスの考えるいくつかの意識中枢に対応する考えが見い出される。¹⁸

しかしながら、明確に下降するという意識そのものについては、（たとえヨガや禅においては日常実行されている訓練ではあっても、また、例えば *The Plumed Serpent* の主人公が生気を回復するためにしばしば行なう瞑想方法とよく似ていても）文献や客観的資料による影響関係の証明は現在では皆無といってよい。すでに断ったように、以下に述べるいくつかの事柄も、間接的な状況を示すためのものである。

A. ハクスリーとヒンズー教との関係は立証が可能である。彼は視力回復の治療を受けるために1938年カリフォルニアに移り、翌年ロス・アンゼルス南方のトラブロにあるラーマクリシュナ僧院に入った。この僧院は1893年の世界宗教者会議に参加し、その後アメリカでヒンズー教の布教を行ったスワミ・ヴィヴェカーナンダ（c. 1862—1902）が設立したヴェーダンタ協会の一つである。ここでハクスリーはその後クリストファー・イシャウッド（1904— ）と共に協会機関誌 *Vedanta and the West* の編集を手伝っている。¹⁹ *Ends and Means* (1937) や *The Perennial Philosophy* (1946) 等からも、このヨーロッパの碩学が *The Bhagavad Gita* を始めとする東洋思想に通暁していたことは明らかである。

Gita には「生ける水」（7—8）、「大地からの生命」（7—9）等のことばのほか、「魂の影の迷妄」（7—13）を払拭せねばクリシュナを見ることはできない（7—15）、即ち日常的光から暗闇を経て高められた光を見るという思想があり、これは次にその一部を引用する *Eyeless in Gaza* (1936) の最後の場面の思想と一致する。知性と感性、精神と肉体の調和を失った主人公が自我の消失と心の平静を取り戻す。

Step by step towards the experience of being no longer wholly

separate, but united at the depths with other lives, with the rest of being. United in peace. In peace, he repeated, in peace, in peace. In the depth of every mind, peace. The same peace for all, continuous between mind and mind. At the surface, the separate waves, the whirlpools, the spray; but below the mthe continuous and undifferentiated expanse of sea, becoming calmer as it deepens, till at last there is an absolute stillness. Dark peace in the depths. ... Unity with all being. ... Peace in this profound sub-aqueous night, peace in this silence, this still emptiness where there is no more time, where there are no more images, no more words. Nothing but the experience of peace; peace as a dark void beyond all personal life, and yet itself a form of life more intense, for all its diffuseness, for all the absence of aim or desire, richer and of finer quality than ordinary life. Peace beyond peace, focussed at first, brought together, then opening out in a kind of boundless space. Peace at the tip, as it were, of a narrowing cone of concentration and elimination, a cone with its base in the distractions of the heaving surface of life and its point in the underlying darkness. And in the darkness the tip of one cone meets the tip of another; and, from a single, focal point, peace expands and expands towards a base immeasurably distant and so wide that its circle is the ground and source of all life, all being. Cone reversed from the broken and shifting light of the surface; cone reversed and descending to a point of concentrated darkness; thence, in another cone, expanding and expanding through the darkness towards, yes! some other light, steady, untroubled, as utterly calm as the darkness out of which it emerges. Cone reversed into cone upright. Passage from wide stormy light to the still focus of darkness; and thence, beyond the focus, through widening darkness into another light. (pp. 618—20)

下降の中心は倒立した円錐体であり、海の波頭という迷妄は海中に深く沈むにつれてより大きな海という統一体の中に消滅する。光——闇——光というパ

ターンが明瞭である。

波に関するイメージはハクスリーに限らない。下のヴィヴェカーナンダの語録に見える波の比喩を示すことによって、ハクスリーのそれとの直接的な関わりを論じる意図はないが、そのヴィジョンの内容がよく一致することだけは指摘しておきたい。

海の波を見よ。一つの波は実際に海と違ったものではない。だが、何が波を見かけ上違ったものとしているか。名称と形式だ。波の形式と、われわれがそれに付与した「波」という名称だ。これがそれを海と違ったものになっているのだ。名称と形式がなくなったとき、やはり海である。……この同じ宇宙が別の立場からすれば思想の大海であって、そのなかでわれわれの各自は個別的な意識と呼ばれる一つの点である。あなたは一つの意識である。私は一つの意識である。あらゆる人がそれぞれの意識である。そして同じ宇宙は知恵の立場から眺めると、目から錯覚を拭い去ったとき、意識が純粹になりきったとき、至上純粋なる不変にして不滅なる、金剛不壊の絶対的有として現われる。²⁰

ロレンスはハクスリーを1915年12月7日付の手紙でお茶に招いたが、その後ロレンスが初めてハクスリーに会ったのは1915年の暮であり、²¹ ハクスリーの作品に東洋的な神秘思想が判別できるようになるのはロレンスが死ぬ1930年前後のこととされている。²² 先にも触れたように、直接的な関係を立証することは困難であり、ハクスリーを影響源の中にも含めることに抵抗があるとしても、意識の下降による啓示の体験という類型がロレンスの他にも存在することを示すのには十分である。

ハクスリーが用いる波のヴィジョンは現象の死と永遠の生を結びつけるものと解することができる。その意味では、第5章と第10章において言及するように、ロレンスが用いる波の心象も例外ではない。特に以下に示す V. ウルフには、その作品の題名 *The Waves* (1931) によっても知られるように、「波」

そのものや「波」を想わせるイメージが多く現われる。それが何を意味するかを、作品の総体を無視して一口で表現することは出来ないが、寄せては返し、盛り上がっては崩れ、二度と同じ形をとることのない波の動きの中に、人間存在、即ち彼女の場合には「意識」の瞬間性と、逆に永遠性をとらえようとする意図があったように思われる。波のヴィジョンは殆んど全ての人物の意識の中に、ある時は、表面に現われて大きなうねりを見せる主題となり、ある時は波動の下に潜って見えかくれしつつ、主題を支え強調する倍音としての役割もっている。次の引用例は、そのような意識のある瞬間を波のイメージによって表現したもので、*Mrs. Dalloway* (1925) の主人公クラリッサの影といわれる狂人セプティマスの意識である。

A marvellous discovery indeed—that the human voice in certain atmospheric conditions (for one must be scientific, above all scientific) can quicken trees into life! Happily Rezia put her hand with a tremendous weight on his knee so that he was weighted down, transfixed, or the excitement of the elm trees rising and falling, rising and falling with all their leaves alight and the colour thinning and thickening from blue to the green of a hollow wave, like plumes on horses' heads, feathers on ladies', so proudly they rose and fell, so superbly, would have sent him mad. But he would not go mad. He would shut his eyes; he would see no more. (pp. 25—26)

このように上下の波動はあっても、ウルフの場合は特に上昇することによって浄化されるような意識はなく、むしろ次例のように下降し勝ちである。

Down, down, into the midst of ordinary things the finger fell, making the moment solemn. She was forced, so Clarissa imagined, by that sound, to move, to go—but where? Clarissa tried to follow her as she turned and disappeared, and could still just see her white cap moving at the back of the bedroom. She was still there,

moving about at the other end of the room. Why creeds and prayers and mackintoshes? when, thought Clarissa, that's the miracle, that's the mystery; ... And the supreme mystery which Kilman might say she had solved, or Peter might say he had solved, but Clarissa didn't believe either of them had the ghost of an idea of solving, was simply this: here was one room; there another. Did religion solve that, or love? (pp. 140—41)

宗教や愛によっては解決不可能な、日常の意識の中のある「一瞬」の神秘化は、信仰と愛との否定であり、キリスト教的な永遠の生命に対する希望の否定にも繋がる。*Mrs. Dalloway* の主要テーマの一つは死の意識であり、右のような下降のパターンは、「彼(=セプティマス)は奈落に向かってもう一步下った」²³ という文章によって死の意識と繋がり、積極的な意味をもつには至っていない。しかしその意味では、生の一つの実体を認識する役割は果しているといえるが、次作 *To the Lighthouse* (1927) においては、主人公ラムゼー夫人は、意識下の世界において積極的に一瞬の魂の安らぎを発見する。意識が他の意識と交わり得ず、その故にその交点の模索がこれら二つの作品の共通課題となっているが、*To the Lighthouse* においてはその模索の前奏曲的場面がこの作品の始め、家族が食卓についているところに見られる。夫婦の間にも子供の間にも、意識は一致しないのである。ところが、第1部「窓」第11章で子供たちが寝室に行ったあと、あみものをする夫人の脳裏に次のようなヴィジョンが浮かぶ。

To be silent; to be alone. All the being and the doing, expansive, glittering, vocal, evaporated; and one shrunk, with a sense of solemnity, to being oneself, a wedge-shaped core of darkness, something invisible to others. Although she continued to knit, and sat upright, it was thus that she felt herself; and this self having shed its attachments was free for the strangest adventures. When life sank down for a moment, the range of experience seemed limitless. And to

everybody there was always this sense of unlimited resources, she supposed; one after another, she, Lily, Augustus Carmichael, must feel, our apparitions, the things you know us by, are simply childish. Beneath it is all dark, it is all spreading, it is unfathomably deep; but now and again we rise to the surface and that is what you see us by. ... Losing personality, one lost the fret, the hurry, the stir; and there rose to her lips always some exclamation of triumph over life when things came together in this peace, this rest, this eternity; ...
(pp. 99—100)

「クサビ型をした暗闇」が下降した所に、彼女は自由、平和、永遠を発見する。

ウルフにおける下降意識は、H. リヒターの研究によれば、「下へ、下へ、この落下はもう止まらないのかしら？」という不思議の国へ落ちて行くアリスのことと繋がる。²⁴ リヒターはまた、「落ちて、下へ、下へ…焔の中へ」というセプティマスの意識は、その時彼が読んでいたダンテの『地獄編』の影響である。²⁵ しかし一方、ウルフの場合にはフロイドとの関わりを無視出来ない。1914年まではウルフの夫レオナードは、『夢判断』は読んでいないが、1911年頃にはウルフの属したブルームズベリー・グループの間でフロイドが話題になっていたという記録がある。²⁶ *Mrs. Dalloway* が書き始められた1922年に、ウルフ夫妻のホーガス社は、『世界精神分析学双書』(The International Psychoanalytical Library)の出版を始めている。

ウルフの波については、アド・デ・ヴリースが彼の編になる *Dictionary of Symbols and Imagery* (1974) の中で彼女の作品に言及し、母性と死、子宮と墓を意味するものとしている。ウルフは多くの場合、波で以って生命、時間、意識等の波動を表わすものと思われるが、その点ではロレンス、ハクスリーの場合と大同小異である。また、古くは M. アーノルド (1822—88) の “Dover Beach” (1867) にみられるようなアンティ・ロマンティックな憂愁とも関わる可能性がある。

ハクスリーとウルフはロレンスとは異なり、声高く教理を説くことはしない。むしろ日常的なことばと平明なイメージを通じ、啓示的瞬間を淡々と物語る。文体も悪魔的な効果は意図せず、透明で清澄な観想の世界を提示する。その際、意識の中心は魂の高揚と共に上昇することはなく、深く下方に向かって下降する。上昇よりは下降によって人間存在に関わる認識がなされる。

最後に扱う E. M. フォースターの描く *A Passage to India* (1924) の啓示は上の2人とは異なり、その質の上からはロレンスにやや近い。フォースターは、ウィットやヒューマーを含めた精神活動は重視しつつ、精神に対する生命、文明に対する原始、都市に対する田園等の対立と、それらの調和を目指した作家である。処女作 *Where Angels Fear to Tread* (1905) におけるイギリス対イタリアの葛藤と、後者の優勢の中にすでにその胚胎を見る。都市と田園、商業主義と精神文化の対決が主題の主要部分である *Howards End* (1910) を経て *A Passage to India* (1924) になると、その対立と調和への希求は更に著しくなる。この小説の中心的シンボルであるマラバール洞窟をめぐるその対立は、洞窟の中で凌辱されたとするイギリス娘が、インド人の医者を告発する騒ぎにまで発展する。その洞窟が意味するものは大地であり、偉大なる母であり、子宮である。そこから全てのものが生まれた無意識の世界であり、全てが帰ってゆく暗闇である。

They are dark caves. Even when they open towards the sun, very little light penetrates down the entrance tunnel into the circular chamber. There is little to see, and no eye to see it, until the visitor arrives for his five minutes, and strikes a match. Immediately another flame rises in the depths of the rock and moves towards the surface like an imprisoned spirit: the walls of the circular chamber have been most marvellously polished. The two flames approach and strive to unite, but cannot, because one of them breathes air, the other stone. A mirror inlaid with lovely colours divides the lovers, delicate stars of pink and grey interpose, exquisite nebulae, shadings fainter than

the tail of a comet or the midday moon, all the evanescent life of the granite, only here visible. Fists and fingers thrust above the advancing soil—here at last is their skin, finer than any covering acquired by the animals, smoother than windless water, more voluptuous than love. The radiance increases, the flames touch one another, kiss, expire. The cave is dark again, like all the caves.

(pp. 130—31)

このような歴史以前ともいえるうす気味悪い暗黒に対して、そこを訪れる人物は、それぞれ怖れ、退屈、不快感、空虚さ、といったように違った反応を示すが、そのような恐怖も、狂気も、高邁な精神も、批評も、すべてこの洞窟特有の恐ろしい反響、あたかもヒンズー教の「オーム」を思わせるような、「パウオーム」とか「オウーバウム」という音の中に呑み込まれてしまう。フォースターは、分裂して存在するあらゆるものを併呑する高次の調和をして、この小説の主題の主要な部分を占めさせようとしたに相違ないが、その中心的シンボリズムは、西欧の理解を超えたところにある宇宙的な存在であり、あらゆる地上的、個別存在を否定する地下の世界、マラバール洞窟がそれである。

A Passage to India には樹木や空に関する具体的なイメージは、洞窟ほどに明確な形では現われないが、開巻まもなくチャンドラボアの町を描いた箇所に出ている。

It is a city of gardens. It is no city, but a forest sparsely scattered with huts. It is a tropical pleasance washed by a noble river. The toddy palms and neem trees and mangoes and pekul that were hidden behind the bazaars now become visible and in their turn hide the bazaars. They rise from the gardens where ancient tanks nourish them, they burst out of stifling purlieus and unconsidered temples. Seeking light and air, and endowed with more strength than man or his works, they soar above the lower deposit to greet one another

with branches and beckoning leaves, and to build a city for the birds.
(p. 10)

これらの樹木は明確な形ではないが、恐らくは *The Cave and the Mountain* の著者 W. ストーンが指摘するように、²⁷ この洞窟によって表わされる大地への幽閉からの脱出を暗示するものであろう。洞窟の中で息苦しくなった人たちは、空気を求めて外に出、解放されるが、この空気は鳥と樹木に繋がる可能性をもっているからである。フォースターは、ロレンスのそのようにイメジャリーが顕在したり、作者が描写の過程で対象物に没入し、作者が占めるべき場所を忘れるような型の作家ではなく、常に緻密な計算によって、イメジャリーやシンボリズムをむしろ読者の眼から遠ざける努力を惜しまぬ作家である。

フォースターの樹木が、洞窟の束縛を逃れ、大空にあくがれ出ることを示すものとすれば、それは大地と天空の調和を目指すシンボルである。生命、或いは宇宙的存在を宿す大地や地下に対する覚醒と、それと相反する精神世界への上昇は、従ってロレンスの場合と同様、樹木のシンボルの中にその交点を見出したものと考えられる。

フォースターはインド旅行を1912—13年、1921年、1945年の3回に渡って経験している。13年3月にはダウラタバッドの洞窟を見学した。*The Hill of Devi* (1953) などによっても、彼がイスラムやヒンズー教に興味をもった事情が分かる。しかし単にシンボルという点では「洞窟」は、アド・デ・ヴリースが指摘するように、子宮、母親等を指し、その他、性に関する含みを伴ってオーヴィッドに見られ、また地下の入口ということでは Hades がある。エジプトでは復活を意味した。²⁸ またフォースターやロレンスのように「土地の守護神」(genius loci) 的な力に対する関心という点では、T. ハーディ (1840—1928) のエグドン・ヒース、J. コンラッド (1857—1924) のアフリカ等が思い出される。

以上のように個別的シンボルの源を求めてゆくと、文学研究における神話分

析的方法や、新批評的方法が犯す過失を反復し、作品の総体と作者の個性は霧散する。当面の、上昇や下降という意識の類型の源を求める仕事も、例えば昨今の構造主義者たちの方法をもってしても同様の結末になるであろう。ただ筆者がこのように意識の向かう方向という問題に固執するのは、すでに見た如くロレンスと同時代の作家たちに同様のパターンを多く見い出せるからであり、そのことを認識し且つ相互に比較することが、我々の次の話題であるロレンスの発想とその形式をより正確に把握出来るものと考えたからである。

註

- 1 Preface to *The Dragon of the Apocalypse*, by Frederick Carter in *Phoenix*, p. 294.
- 2 Mark Spilka, *The Love Ethic of D. H. Lawrence*, pp. 14—17.
- 3 Letter to Ada Lawrence Clarke, 27 March 1911.
- 4 *Apropos of Lady Chatterley's Lover*, in *Phoenix* I, p. 509.
- 5 "Hymns in a Man's Life" in *Phoenix* I, p. 598.
- 6 "The Novel" in *Phoenix* I, p. 420.
- 7 *Apocalypse* (The Albatross ed. 1932), p. 113.
- 8 Introduction to *Pansies*, in *Sex, Literature and Censorship*, p. 129.
- 9 H. T. Moore, *The Life and Works of D. H. Lawrence*, pp. 18—19.
- 10 Cf. Introduction to *Pansies*, *ibid.*
- 11 Ad de Vries ed., *Dictionary of Symbols and Imagery*, p. 420. ロレンスの"The Ship of Death"への言及がある。
- 12 "Why the Novel Matters" in *Phoenix*, p. 535.
- 13 Frank Kermode, *Romantic Image* (London, 1957), Chs. 2—5.
- 14 Kermode, *op. cit.*, p. 92.
- 15 Kermode, *op. cit.*, p. 102.
- 16 Moore, *op. cit.*, p. 26.
- 17 E. Delavenay, *D. H. Lawrence: The Man and His Work*, pp. 408—09.
- 18 Brahmacharini Usha ed., *A Ramakrishna-Vedanta Wordbook*, (California, 1962), p. 25.
- 19 Vedanta Press ed., *Vedanta in Southern California*, (California, 1956), Ch.4.
- 20 ヴィヴェーカーナンダ著、斎藤响訳『ヴェーダーンタ哲学入門』、日本教文社、昭38、第2章。
- 21 Cf. Letter to Aldous Huxley, 7 December 1915.

- 22 John Atkins, *Aldous Huxley: A Critical Study*, (London, 1967), Ch. 14.
- 23 *Mrs. Dalloway*, p. 100.
- 24 Harvena Richter, *Virginia Woolf: The Inward Voyage*, (Princeton, 1970), p. 217.
- 25 *Mrs. Dalloway*, p. 74.
- 26 Richter, *op. cit.*, pp. 63—65.
- 27 Wilfred Stone, *The Cave and the Mountain: A Study of E. M. Forster*, (California & London, 1966), p. 309.
- 28 de Vries, *op. cit.*, pp. 87—88.

護軍

小林萬治先生

小林 晴齋