The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	芸術の崩壊 ： 「エアロンの杖」と「カンガルー」の思想と表現
Author(s)	森, 晴秀
Citation	Osaka Literary Review. 1963, 2, p. 51-61
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/25810
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

芸術の崩壊 ―「エアロンの杖」と「カンガルー」の思想と表現

森　晴秀

D・H・ロレンスは，作家の直観力から読者の直観力に直接働きかけるような，象徴的手法を用いることによって，知性や意識の光が未だかって照し出したことのない，或いは照し出すことを欲しなかった，暗黒の世界に内在する原始的な生命力の諸相を描き出すのに成功した作家である，ということになっている．もっとも，諸作品のすべてにおいて，言葉による説明や理解を排撃しょうとするこの作家の思想とその表現が一致している訳ではない．表現には，成否の波がある．その波は，彼の思想的展開の波とほぼ重なる．思想と名づけ得るものがまだ具体的には見出されない「白くじゃく」（1911）と「脊律者」（1912）は別として，「精神」と「肉体」の調和という当初の主題に具体的な纏りある表現は，「息子と恋人」（1913）において初めて与えられる．「虹」（1915）では，男女の愛の斗争と調和という主題，或いは，対象物を太陽叢において，「言葉を超越して，無言の中に」（「エアロンの杖」リリーのことば）把握しょうとするこの作家の根本的な態度は，彼の用いる文章のリズムにまでも現われていて，部分的には問題があるにせよ，この時期としては一つの完成を示している[1]．次の「恋する女たち」（1920）では，しかし，すでに表現面に破綻がみられる[2]．互いに自己の立場を放棄せず，しかも「ことば」の世界に属する個性と自我を滅却しつつ，互いからの孤立を守らずには男と女の愛の清冷な関係は成立しないという「星の均衡」の哲学は，実は，「万物の母」であることを主張する女のエゴの強さと，それに圧倒されるがゆえに自己を回復しょうとする男の支配権に対する欲望を自から認識した結果，男の側から一方的に生れ出たものであって，女の自己主張と，男の独善に対する攻撃が強まれば強まる程，そして，その結果，自分の考え出した哲学が観念的で且つ実現不可能なることを悟れば悟る程，男の立場からなされる哲学論

は激しさを増す．「恋する女たち」のバーキン（即ちロレンス）は，観念の権化に他ならず，彼が日頃から説く理想的——と彼が信じる——愛をアーシュラと遂げる際には（第二十七章），作家とバーキンのそれぞれの視点の区別がつかなくなっていて，作家は，これが理想的な愛の成就だと饒舌を振って読者に押しつけ，自分が主張する「言葉を超えた沈黙の世界」を打ち壊している．自からの理想的な表現を否定してまでも叫ばずにはおれぬ程の激しい主張を作家が有するということと，その主張が芸術的表現を得ているか否かということとは，問題は自ら別である．

「エアロンの杖」(1922) と「カンガルー」(1923) においては，その傾向は一層著しくなる．エアロンは，生命の最も神聖な燃焼の瞬間においてさえ自己の殻を閉ざし，己れを妻に与えようとはしない．それを彼女が認めぬために，彼は「すっきりとした清らかな離別と完全な孤立」を求めて家を出る．だが彼には，次に何をなすべきかという具体策はない．放浪してゆく先々で，他人との新しい関係を見出しても，それは結局は捨て去るべきものであることを知りつつ，絶望の中に放浪を繰り返すだけである．彼が家を捨てた理由と，次になすべきこと，即ち，「男が旧来の愛の様式から離れると，他の大きな衝動が体内に入って来て，女は反抗出来なくなる．女は生きるために男の中の断固たる意志の力に服従するようになる．そしてそのためには，エアロンも他の男に服従せねばならぬ．という抽象論が，小説の終り近くでリリーの口から一方的に語られるにすぎず，その間，作家もエアロンを押しのけて小説の表面に姿を現わし，読者に向って議論を吹きかける．又，この小説の題名でもある「エアロンの杖」（即ちエアロンの「笛」）も，シムボル——当然男性のそれでもある——としては散漫にしか用いられておらず，小説全体を纏める力はとうてい備えていない．

「カンガルー」では，男が服従すべき「他の男」が具体的には「暗き神」或いは「暗き神の最も顕著に現われている男」となるだけで，思想的には前作からの発展は見られない．「暗き神」に向うことは，女によって代表される現実世界との斗争と訣別を前提としているために，ソマーズはむしろ，調和を前提とする「虹」の世界に安住することを望んでいる．それにもかかわらず，己れの魂を救い，己れを主張するためには，彼の属する世界と袂を分たねばならない．彼はオーストラリアへ逃れ出る以前から，や

がて自分がその新天地にも絶望してそこを去るであろうことを知っており，その地に初めから絶望を感じつつ流れつくのは，エアロンの場合と同様である．その絶望感をあまりにも強く表面に押し出し，それが少くとも芸術の場であることを忘れて，作家が直接読者に毒舌を浴せる箇所が多すぎるために，作品の構成上，各章は綿密な計算によって結び合わされているにも拘わらず，読者に反撥を感じさせ，統一を欠くことになっている．例えば，この作の重要な主題の一つは，当初反撥を感じたオーストラリアの自然に，ソマーズが次第に融け込んでゆくことである．その過程は，一応終始一貫していて，彼が海水に浸ったり，茂みやその奥深く，小鳥と沈黙の交わりを持ったりする箇所は，幾度か変化を伴って繰り返され（第五，七，十，十七，十八章，その他），それぞれの箇所における描写は，この作家の尊ぶ直観力が未だ衰えずに存在することを示すに充分である．だがその文脈と，議論の文脈とは，互いに平行線を描き，ソマーズが両者の間を意識的にゆき来するだけであって，最後まで完全には交わることがない．交わらぬというよりは，むしろ，後者の線が太すぎ，前者の存在を脅かしているという方が正確である．次にそれを個々の表現の面でとらえてみよう．

先ず「虹」を規準にして考える．すでに述べた如く，「虹」ではその思想と表現は一致していた．この作品における支配的なイメージの一つである「どんぐり」又は「栗」を例にとれば，不毛の固い殻を破って肥沃な大地に弾け落ち，一つの個体としての生命を失うと同時に，再び根源的な生命と合体してゆくというこのイメージの意味内容は，小説自体の筋の展開を待たねば明らかにはならない．このイメージは，その背後に，登場人物の直接経験という時間的な深さを持っていて，最初から固定した意味を伴って現われることはなく，諸人物の外面的内面的葛藤と共に発生し成長を重ね，幾度か変化を伴って現われてその意味が明らかになってゆく過程そのものの中に，固定観念を否定するこの作家の思想を見出すことが出来る．例えばこの小説の終りで，アントンとの恋愛に失敗したアーシュラが雨の降る森の中で馬の群に襲われて気を失い，その後の病床で旧世界とのこれまでの関係を一切断ち切って出直そうと決心する時，「どんぐり」のイメージが彼女の頭に浮かぶ．

1．午後，目を覚まして，病室の窓やその向うに見える煙霧にかすんだ景色を眺めた時，それらはすべて実のない外皮，空しい殻の連続であった．すべて外皮と殻，それ以外の何物も目には映らなかった．彼女はまだ殻に包まれてはいる，だが緩く包まれているだけだ．彼女と殻との間には，すでに空間があった．殻ははじけ，裂け目が出来ている．やがて彼女は新しい「日」の中にしっかりと根を張り，赤裸々な姿を露わにして，新しい空と新しい大気を床とする時，この古い朽ちかかっている繊維質の殻は消え去るであろう．（「虹」第十六章）

この箇所に到るまでの数頁の間には，“cast off”，“get out”，“break out”，“put it aside”等のことばが，それらを含む文章自身の息づまるような強烈なリズムに支えられて連続的に繰り返され，このイメージとその背景にあるリズミックな文脈とが，これらのイメージの意味するものを内部より示すと共に，これまで幾度か現われた同種のイメージを纏め，小説全体に統一を与えている[3]．

次の「エアロンの杖」の例では，しかし，その比喩はすでに既成の事実として，その意味の説明は作家の口により外部から与えられることになる．

2．緑の見せかけに過ぎぬ毬から落ちる，暗い，夜の色に輝やく栗の実のように，現代知識の樹から奇妙な落ち方をして，自分自身に関する既成概念の殻から破れ転り出た彼は，あたかも姿を曝し出すかのように床の上に横たわるが姿は見えぬ．意識はあるが観念はなく，知覚は持つが考えはない．仮面を外して露わになり，彼自身の固定観念は，破れた栗の毬のように砕けて転がり，仮面が裂けてこわれてしまった今，遂に静けさが訪れて彼は解き放たれた．彼はそれまで己が身を曝け出すのを恐れていた．だが，見よ，我々は，我が身を曝すことはないのだ．もはや目には見えぬ．我々の存在自身が夜の色をして目に見えぬものなら，他人の目に姿を曝すことはあり得ない．「見えぬ人」のように，衣服を着け，仮面を被る時しか姿を現わさないのだ．（「エアロンの杖」第十三章）

放浪中のエアロンが妻のエゴに対抗するためには，彼女に屈服することなく，彼自身も自らの孤立を保とうと突然決心する時の，これは描写である．古い自我から新しい自我に生れ変った事を，栗の実のイメージによって説明しようとしているが，「見えなく」なったから「曝し出されること」を恐れずともよいと主張するあまり，終りの方の「彼はそれまで己が身を曝け出すのを恐れていた，云々」以下，及びこの箇所に続く数頁は議論に流れてしまい，「虹」において見られたようなイメージ身体のもつ説得力を見出すことは出来ない．

このあたりの箇所は，「エアロンの杖」における作家の創作態度を知る上に有益な資料を提供するから，今少し詳しく調べておく．上の引用文のすぐ次に，次のような一節がある．

3．エアロンはこのことを意識下で力強く実感した．彼は音楽家である．彼の最も奥深くにある「観念」も，ことばによる観念ではなく，彼の思考自身も，ことばや唯心的概念から成り立つものではない．それら，即ち彼の思考や観念は，暗くて目には見えず，電波がどれ程多くのことばを伝えても目には見えぬのと同じだ．もし私が，ことばを使うものとして，彼の深い意識の波を明確なことばに飜訳せねばならぬとしても，それは私自身の問題なのだ．その男の飜訳を私はやっているのだ．彼は音楽を用いて話すだろう．私の用いるのはことばだ．

彼の意識する魂の，耳に聞えぬ音楽は，私がそれをことばで伝えるのと同じ位明瞭に彼の内なる意味を伝えた．恐らくもっとはっきり伝えたかもしれぬ．だがそれも，彼自身の様式で伝えたにすぎぬ．そして彼自身の様式においてのみ，私がことばに直さねばならぬものを彼は認識したのだ．ことばは私自身の問題である．彼の魂は音楽なのだ．（「エアロンの杖」第十三章）

このことばをそのまま受けとれば即ち次の通りになる．エアロンが家庭を捨てた理由や，数ある知人の中でも特にリリーのあとを追うようになった必然性はこれまでの所では示されておらず，彼は新しく手に入れたものを次々と捨て去って放浪を続けるだけである．そして一見これは音楽家の彼には相応しく，放浪そのものによって，主題を無言の中に表現しようと

したのだということに対するヒントであると解釈出来そうにも思える．この箇所は，しかしながら，フェニックス版（1954）では290頁しかないこの小説のすでに半ば以上を過ぎていて，無言の中にも，或いは言葉という形を借りても，エアロンの内面を具体的かつ充分に暗示すべき箇所は皆無に等しかったといえる．従って，作家自身がそれに気づき，慌てて読者の説得に努めたと考えるべきであろう．次の引用文がそれを証明している．

4．だから，寛大なる読者諸氏よ，この馬鹿者がこれらの気のきいたことを考えたり，このような微妙に描き出された事柄を半分も体得出来ぬからといって，私に不平をいったり，罵ったりしないで下さい．そうおっしやるあなた方は正しいのです．彼は馬鹿者です．でも私が申上げる通り，それらはすべて彼の内部で変化して来たのです．そうではなかったのだと，あなた方の方で一つ証明してみて下さい．（「エアロンの杖」第十三章）

作家が饒舌を振うという点では，例えば「恋する女たち」で，ハーマィオニを攻撃するバーキンの視点と作家の視点が重なるという事実が第八章と第十二章の一部においてみられる．[4] しかし「虹」や，この「恋する女たち」では，エリゼオ・ヴィヴァスが指摘するようないわゆる「構成要素としてのシムボル」[4]によってそれぞれの主題の提示がなされており，作家自身が散文的な言葉を用いて口出しする余地は殆んど与えられていない．「エアロンの杖」では，作家の発言は弁解の域を脱してはいないが，「カンガルー」では，その傾向は読者に対する挑戦にまで発展する．第十五章の初め，即ち，全体では十八の章からなるこの作品の終り近くの章の初めで，この小説のこれまでの緩慢な筋の展開と，幾度か繰り返されて来た議論に対して，作家自らが次のように弁明し，気に入らぬのなら読むのを止めろ，という．

5．ハリエットは日向で髪にブラシをあて，カンガルーは書類の上の巨額の金を勘定し，ヂヤックは魚釣りをしているし，ヴィッキーはふざけまわり，又，ヂヤズは買物を値切っているのは御承知の通りだ．だからこれ以上何を知りたいというのか．我々は「年がら年中」気を張りつめて

はおれぬのだ，バイオリンのE線のようには．この小説がお気に召さぬのなら，読まぬがよい．プディングを食いたいと思わぬなら，手を触れてはならぬ．（「カンガルー」第十五章）

「虹」においては，すでに引用した「どんぐり」のイメージや，ウイリアムとアナとの関係を描いた「鷹」，トムとリディアの場合の「花」，アントンとアーシュラの場合の「洪水」と「暗黒」と，「動物の喘ぐ脇腹」など，又，「恋する女たち」では，ヂェラルドとグドルーンの関係を描く「兎」と「鷹」といったように，イメージそのものが主題を指示することはすでに述べた．「エアロンの杖」や「カンガルー」にも，「虹」や「恋する女たち」においてはすでに実験済みの，こういったイメージを作り上げることになる，いわばロレンスの手持ちの材料ともいうべきものを発見することは出来る．「栗」や「くるみ」，「鷹」や「鷲」などの猛鳥，魚類，その他の動物や「暗闇」などだが，それらが自らの中に意味を盛り上げて登場人物と一体となり，読者の直観的な理解に訴えることはせず，むしろ前後にある議論と説教という文脈にはさまれて動きがとれなくなり，「虹」やある程度までは「恋する女たち」にもみられたイメージそのものの躍動性はなくなっている．そしてその場限りでその前後にある作家の哲学論を意識的に理解させるという極めて非ロレンス的知覚方法に訴えるようになった．更にそれぞれの作品から一例ずつを取り出し，上述の事情を確かめておく．

6．二羽の鷲は中天高くつかみ合い，輪を描き，その空高く強烈な愛の合一の頂点に達する．中空における愛の完成．だが常に自分自身の翼で体を支えている．中空における愛の完成のあらゆる瞬間において，それぞれの翼で体を支えている．これこそ愛のすばらしい方法なのだ．（「エアロンの杖」第十三章）

この引用文は，この小説からの引用文2番から4番までの文章に続く箇所で，恋愛における互いの自己主張と互いからの孤立を，二羽の鷲が空高く舞いつつそれぞれの場所を守るのに喩えている．しかし，この文章の前にある約十頁に渡る議論のために，このイメージは単なる比喩の域を出な

い．一見したところでは，地上には舞い下りないで，空中に止まる鷲のイメージは，互いに相手から孤立するという主題を忠実に表現してはいる．しかし，この文章の属する文脈のみならず，この文章自身が直観的というよりはむしろ観念的なものであることには変りはない．それはこの箇所に使用されている「愛の合一」（“love-oneness”），「愛の完成」（“love-consummation”），ということばや，最後の「これこそ愛のすばらしい方法なのだ」という一文によっても明らかなのは，引用文2番の場合と同様である．

同じような一節を「カンガルー」から引用する．次の引用文でも，イメージ自身よりも，作家自身のことばの強い調子が表面に出てしまっている．そしてこれがこの作品の基調である．

7．今は奴隷の世の中だ．皆愛を告白している．なぜ彼らと手を握るのだ．なぜ彼らに仕えるのだ．なぜ彼らと行動を共にするのか．かつおどりが見えざる海に突込み，とんびがねずみをめがけて舞い下りるように，なぜ見えざる世界から魂の交わりを目指して突進しないのか．一度つかみかかれば，再び離れ，孤立の中へと引き返すのだ．触れれば直ちに離れるのだ．常に離れて，孤立の中へ立ち戻るのだ．なぜいつも，何百億とも知れぬ水中の魚か，陸上のねずみのように，飽満し，足をとられているのだ，今は奴隷の世の中だ．それならなぜ，二つの世界を持つあのかつおどりのように，空高く止まらないのか．なぜ一つの要素になってしまわぬか．もし私が，他との交わりを持つなら，魂の深い，深い所でそれを持ち，再び表面に姿を現わした瞬間，他から離れた存在となるであろう．（「カンガルー」第七章）

これまでのところでは，数種のイメージを，それらが属する文脈或いは小説という枠の中に置いて考えて来た．その枠をはずせばどうなるであろうか．先ず次の二つの例を検討する．

8．一番頂きの，にしきぎの実がピンク色に実っている生垣の傍に，席が設けてあって，そこからの眺望はすばらしかった．丘は彼の立っている真下に急傾斜を見せ，河は町の近くを蛇行していて，白い橋が見える．

町の軒並は平野の上に赤く密集し，平屋根や丸屋根，それに四角い塔は，澄んだ大気の中に輝き，澄み渡った清らかな空気の中で，異様なまでに肌を露わにしている．雪の縞をつけた遠くの山に，虎のようなアルプス山脈が，ずっしりと押し迫って来るようだった．（「エアロンの杖」第十三章）

9．北東に陽が昇った――はっきりとは見えなかったが，朝の最初の黄金色を彼女はじっと見つめた．やがて，異様な，濃い，煙った赤むらさきの雲がただよい始めた．水平線はバラ色に変り，霧のかかった空色になった．海は見事な赤味を帯びて，煙ぶるような新鮮な色を呈し，陶器のうわ薬を思わせる金色の薄い膜を通して，ゆったりと波うつのが見える．海はしだいに黄色味を増し，淡い黄緑色になった．波は水際で，忘れな草か霜のように青く砕けた．（「カンガルー」第五章）

この「カンガルー」からの引用文に見える「水平線上のバラ色の夜明け」というイメージは，第二番目の小説「背律者」第十七章の初めにすでにその芽生がみられるが，厳密には「虹」からの次の引用文の続きであることが分る．

10．光は強さを増した．透明な夜の暗いサファイア色にはげしくぶち当って，光は増々強くなり，白味を帯びて来た．見る間にその上にバラ色の輝きが現われた．バラ色の輝き，淡い，いま生れたばかりの黄色が，空いっぱいに広がり，天地は水平線の泉の上に，うち震えて，しばしやすらいだ．（「虹」第十五章）

これは更に「最後の詩集」（1932）の「死の舟」における次のイメージ，即ち，

11．待て，待て，小さき舟は
　　漂う，洪水の夜明けの，死の如き
　　灰色の下に．

待て，待て!! まさしく，バラ色の輝き，
だが，不思議にも，あゝ，冷たく青ざめし魂，バラ色の輝き．

バラ色の輝き，そして再び，すべては始まる．
（「死の舟」100—05行）

というイメージに発展し，それに集約されてゆく一連のイメージであり，「遙かなるものへのあこがれ」を表現していることが明らかになる．更に又，引用文8番目の「エアロンの杖」からの文章に見られるアルプス山脈は，「背律者」や「虹」に出て来る丘陵地帯，或いは「恋する女たち」の終章，雪に閉ざされたアルプスの描写を背景に持っている．それが更に神秘化されて，「カンガルー」におけるオーストラリアのブルーマウンテンズの描写となり，それを経て，「翼ある蛇」のメキシコにおける天地創造以前のような山々の描写へと発展する．

又，「カンガルー」には，引用文9番目の夜明けの場面とは対象的に，オーストラリアの夜の暗黒の恐怖が描かれる場合がある．第十一章の終りがその代表的なものであるが，そういった暗黒の夜の恐怖と明け方の新鮮さを対照させる方法は，次の「翼ある蛇」においては，主人公のケイトの内面を照らし出すための重要な手法の一つとなる．

即ちこのようにして，作品という枠を外した場合には，その他の作品を部分的に説明する資料と共に，この作家の精神的遍歴の一つの断片を提供するのは確かである．しかしながら，「エアロンの杖」と「カンガルー」というそれぞれの枠を考える場合には，それらの断片と作品という一つの全体との間に，必然的，且つ満足な関わりは見出せない．部分的には詩的な表現が用いられてはいても，イメージの多くのものは，単に作家の思想を平板な一次的意味しか持たぬことばによって表現する際の，小道具としてより以上の働きはなくなり，耳障りな哲学論の洪水に押し流されて，もはや，「虹」に見られたような，作品に芸術的な統一を与える働きには参加しなくなっている．小説に再び統一が与えられ，イメージがその主要な要素として別の新らたな展開を見せるためには，次の作品「翼ある蛇」を待たねばならない．

① 拙論「*The Rainbow* の構造——イメージの発想，及び錯綜と展開」参照. *Osaka Literary Review. No.* 1，1962.

② 拙論「矛盾と焦燥の表現——*Women in Love* の人物とイメージ」参照. *Prelude. No.* 6，1962.

③ 注1参照.

④ 注2参照.

⑤ Eliseo Vivas: *D. H. Lawrence. The Failure and the Triumph of Art.* Northwestern Univ. 1960.

付記.

(i) 表現を論ずる際には原文を引用するのが当然だが，本誌の原則から，すべて日本語とした. 引用文はすべてフェニックス版（ハイネマン，「虹」1957，「エアロンの杖」1954，「カンガルー」1955.）によった.

(ii) 本稿は日本英文学会第34回大会における発表原稿「『エアロンの杖』と『カンガルー』のイメジャリーについて」に加筆したものである.