

Title	Women in Loveに於ける言葉と沈黙
Sub Title	Language and silence in Women in Love
Author	武藤, 浩史(Muto, Hiroshi)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1989
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.55, (1989. 3) ,p.35- 53
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	西村享教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00550001-0385">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00550001-0385</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# Women in Love に於ける 言葉と沈黙

武藤浩史

先に、筆者は、修士論文 *Dimensions of Silence and Stillness in D.H. Lawrence* に於いて、ロレンスの言語観を巡る諸問題の重要性を論じた。しかし、筆者の採ったアプローチの性格上、其処では、個別的な作品論に立ち入ることは出来なかった。今回は、彼の代表作 *Women in Love* (1920) に的を絞り、前とは異なった角度から、言葉の問題を考えてみたい。

これ迄、*Women in Love* に内在する言葉の問題を扱った研究者として、マイケル・ラグシス、ダイアン・S・ボンズ、ディヴィッド・J・ゴードンが挙げられる。ラグシスは、ロマン派の伝統の中で、ロレンスの、言葉に対する関係を考察しているが、*Women in Love* では、物語が進行するにつれ、新しい言語創造へ向けての努力が放棄され、沈黙への退行が起これと解釈している。彼の読みは、細部に於いて冴えを見せるが、全体の解釈は、*Women in Love* の本質を捉え損っており、首肯出来ない。ダイアン・S・ボンズは、語とその指示対象との直接的結合関係の存在を前提とする“symbolic”な言語観と、ソシユール流に、語と語の差異が意味を産み出すと考える“differential”な言語観の双方がロレンスの中にあり、この両者の衝突が *Women in Love* に見られるとする。又、ゴードンは、*Women in Love* と *Lady Chatterley's Lover* を論じて、言語的世界と性に象徴される非言語的現実の間の対立と類似を指摘している<sup>1)</sup>。

三者のアプローチは、いずれも、理論の構築に気をとられて、歴史的背景を軽視する傾向があり、それが、仲々興味深い *Women in Love* 論を展開するボンズやゴードンの場合にしても、一つの限界を成している。筆者

の場合、この作品に於ける言葉の問題を考えるに当たり、時代背景から話を興してみたい。

*Women in Love* は、周知のように、第一次大戦と密接な関わりがあるが、この小説の前身である *The Sisters* の執筆は、既に、1913 年の 3 月に開始されていた<sup>2)</sup>。この *The Sisters* の初稿は、筋の上では、*Women in Love* と大体重なり合うが、より明るい雰囲気を持っていたと推測されている。当時のロレンスは、*Sons and Lovers* (1913) を完成させ、前年駆け落ちしたフリーダとの生活も落ち着き、幸福の絶頂に立っていたのである。

その後、彼は、暫く、*The Sisters* から枝分かれした *The Rainbow* に専念することになる。完成後の改訂・加筆を除けば、*The Rainbow* の final manuscript の完成は 1915 年 3 月初め、ヨーロッパ大陸で、最初の銃声が響いてから、およそ七ヶ月が経っていた。当時のロレンスは、そのひと月程前の手紙の中で、“I feel . . . as if I had spent those five [ . . . ] months in the tomb . . . The War finished me.” と述べながら、同時に、“I dont [sic] feel so hopeless now I am risen . . . I feel hopeful now about the war. We shall all rise again from this grave.” とあることから窺えるように、開戦後の苦悩から脱して、肯定的気分に立ち帰っている<sup>3)</sup>。

しかし、ロレンスにとって、戦争が、真に堪え難い「悪夢」の様相を呈し始めるのは *The Rainbow* 完成後のことである。社会改革の夢の挫折、知識人への失望、孤立、*The Rainbow* 差し押さえの衝撃 (1915 年 11 月)、それによって引き起こされる収入の途絶、貧困、徴兵の恐怖、スパイ容疑による家宅搜索、コーンウォールからの追放等、戦争と直接的、或いは、間接的に結び付いた厄災が、次から次へと彼を襲うのである。そして、何よりも、今更、ヴァレリーやヘンリー・ジェームスを引く迄もなく、西洋文明の崩壊。ジョージ・フォードは、ロレンスが銃後の市民であった故に、反って、戦時社会に流れる終末感を痛切に感じる事が出来たと述べている<sup>4)</sup>。

ロレンスは、*Kangaroo* (1923) の中で、わざわざ、一章を割いて、戦時

中の体験を回顧しているが、其処に、“It was in 1915 the old world ended. In the winter 1915-6 the spirit of the old London collapsed” とある<sup>5)</sup>。これは *The Rainbow* 差し押さえの時期と重なる。又、1917年7月27日付の手紙で、“About the *Rainbow*: it was all written before the war, though revised during Sept. and Oct. of 1914. I don't think the war had much to do with it—I don't think the war altered it, from its pre-war statement.” と述べているが、文の趣旨のみならず、執筆時期の記憶違い(実際は、1915年3月完成、同年8月改訂・校正完了)も又、*The Rainbow* が、彼の心の中では、大戦前に属するものであったことを示している<sup>6)</sup>。

同じ手紙で、ロレンスは、執筆中の *Women in Love* にも言及する。其の箇所では、“This [*Women in Love*] actually does contain the results in one's soul of the war.” と、戦争との繋がりを明言している<sup>7)</sup>。前掲の *Kangaroo* にも、“From 1916 to 1919...there was a reign of terror.” とあるように<sup>8)</sup>、1916年から、愈々、ロレンスの苦悩は深まって行くわけだが、*The Rainbow* による中断を経て、*Women in Love* の執筆が再開されるのは、この1916年の4月である。同年5月1日付の手紙が、執筆開始当時の作者の心境を物語っているが、逆境にありながら燃えあがる芸術家魂が窺えて興味深い。

I have begun the second half of the *Rainbow*. But already it is beyond all hope of ever being published, because of the things it says. And more than that, it is beyond all possibility even to offer it to a world, a putrescent mankind like ours. . . .

But a work of art is an act of faith . . . and one goes on writing, to the unseen witnesses.

There is no help, no hope, no anything—was there ever such a bottomless pit. And there *will* be no hope and no help. (*LET* II. p. 602)

それでは、*Women in Love* は、どのような意味に於いて、戦争小説であるのか。Foreword to *Women in Love* で、ロレンス自ら認めているように、戦時に執筆されながら、この作品に戦争は出てこない。前述した通り、手紙では、“This [*Women in Love*] actually does contain the results in one’s soul of the war.” と語っているのだが。この矛盾は何を意味するのか。

まず、手紙の中から、*Women in Love* への言及箇所を幾つか選んで引用するので、其方を見て戴きたい。

I have got a long way with my novel. It comes rapidly, and is very good. When one is shaken to the very depths, one finds reality in the unreal world. At present my real world is the world of my inner soul, which reflects on to the novel I write. The outer world is there to be endured, it is not real—neither the outer life. (1916. 5. 24 ; *LET* II, p. 610)

It [*Women in Love*] is another world, in which I can live apart from this foul world which I will not accept or acknowledge or even enter. The world of my novel is big and fearless—yes, I love it, and I love it passionately. (1916. 10. 3 ; *LET* II, p. 659)

I feel with mine [my novel], that when it is finished, I have knocked the first loop-hole in the prison where we are all shut up. But I shall do it—I feel a bubbling of gladness inside (1916. 10. 11 ; *LET* II, p. 663)

最初の引用は *Women in Love* 初稿執筆中の手紙から、第二、第三の手紙は第二稿執筆時に書かれたものである。所謂「乗った」状態にある仕事振りが察せられるが、此处では、このロレンスの創作意欲が、戦時中の現実に対して採る姿勢の二重性に注目して見たい。第一、第二の手紙に見られる様に、創作は、まず、戦争に代表される外的現実の否定として、表わされている。云い換えれば、現実からの逃避である。しかし、同時に、創作は内面への沈潜であり、更には、第3の手紙が示す様に、内面への沈潜による、閉塞した現実の打破を意味する。その意味に於いて、*Women in*

*Love* の創作は、戦争に対し、二重の関係を持つ。戦争から逃げながら、別のレベルに於いて、それを乗り越えようと試みるのである。戦争に対し、振れた<sup>よじ</sup>関係を有すると云ってもよい。

大体、ロレンスの戦争に対する発想は、実践的見地に立てば、全く現実離れしており、戦時中に渾身の力を込めて書かれた「哲学的」エッセイにしても、極端に“symbolic”な方法で、世界を解読しようとするものであった。その様な象徴的想像力が、小説というメディアの写実性とぶつかり合って、散らした火花が、*Women in Love* という傑作だったと云える。戦争の悪夢を、写実的に描く余裕が生じるのは、*Aaron's Rod* (1922), *Kangaroo* (1923) 迄、待たねばならない。

さて、このように、*Women in Love* が戦争に対して重層的な関係を持ち、又、小説の前景に戦争が登場しないのならば、この作品は、どのように、戦争を反映しているのだろうか。幾つかの答えが想定可能だが、本論文では、これを言葉の問題と捉えたいと思う。言葉の問題に焦点を合わせるにより、*Women in Love* の、時代に対する関係の一面面を考察して行きたい。

ロレンス自身、*Women in Love* に於ける言葉の問題の重要性を充分意識していたことは、Foreword to *Women in Love* の、以下の箇所からも窺える。

Any man of real individuality tries to know and to understand what is happening, even in himself, as he goes along. This struggle for verbal consciousness should not be left out in art. It is a very great part of life. It is not superimposition of a theory. *It is the passionate struggle into conscious being.*

We are now in a period of crisis. . . . The people that can bring forth the new passion, the new idea, this people will endure. Those others, that fix themselves in the old idea, will perish with the new life strangled unborn within them. Men must speak out to one another.<sup>9)</sup>

言葉の重要性を述べてから、現代の危機に触れ、其処での生き方を説いた後、再び、言葉の問題に戻って行くこの一節は、作者の関心の奈辺にあるかを端的に示すものと云えよう。

まず、*Women in Love* の分析に入る前に、第一次大戦が言葉に及ぼした影響を考えてみる必要がある。この大問題に真正面から取り組むにはジョージ・スタイナーの学識と気概が必要とされるであろうが、此処では、違った角度から問題を考えてみたい。

ポール・ファシルは、名著 *The Great War and Modern Memory* の中で、

The Great War took place in what was . . . a static world, where the values appeared stable and where the meanings of abstractions seemed permanent and reliable. Everyone knew what Glory was, and what Honor meant.

と述べ、ヘミングウェイの *A Farewell to Arms* (1929) の “abstract words such as glory, honor, courage, or hallow were obscene beside the concrete names of villages, the number of roads. . . .” に言及して、戦争の、言語に与えた影響を指摘した後、40 語に及ぶ同様の例を表にしている。要するに、その文化の価値観を内包し、又、それを喚起する力を持った「価値語」——と此処では呼ぶことにする——が、戦争による諸価値の転覆で、力を失ったということである。ファシルは、つけ加えて、“this system of ‘high’ diction was not the least of the ultimate casualties of the war” とも云っている<sup>10)</sup>。

さて、上記のヘミングウェイと非常に近いことを、ロレンスも繰り返して述べている。*Aaron's Rod* では、作者の分身とみられるロードン・リリーが、“The idea and the ideal has for me gone dead—dead as carrion—” と云った後で、具体例を、“the ideal of love, . . . the ideal of liberty, the ideal of the brotherhood of man, . . . the ideal of sacrifice for a cause.” と列挙して行く<sup>11)</sup>。*Lady Chatterley's Lover* (1928) でも、コン

スタンス・チャタレーが、こう述懐する場面がある——“All the great words, it seemed to Connie, were cancelled for her generation: love, joy, happiness, home, mother, father, husband, all these great, dynamic words were half dead now, and dying from day to day.”<sup>12)</sup> ヘミングウェイが honor, glory, courage と、戦場を連想させる語を挙げるのに、ロレンスはそうでないという点に、両者の資質の違いが端的に現われているが、それを除けば、二人の言葉はよく似ている。勿論、ニーチェ、フロイトらを射程内に置いた、より大きな context を無視出来ないとしても、*Aaron's Rod* と *Lady Chatterley's Lover* が、共に、戦後を強く意識した作品であることを考え合わせれば、ファシルの指摘とロレンスの言葉の繋がりは、愈々、はっきりするだろう。

ロレンスは、*Women in Love* のルーパート・パーキンにも、“The old ideals are dead as nails.” と云わせているが、この *Women in Love* では、言葉の問題が、更に深く、追求される<sup>13)</sup>。先に引用した Foreword にも、“The people that can bring forth the new passion, the new idea . . . will endure. Those others, that fix themselves in the old idea, will perish.” とあるように、此处では、過去の「価値語」にしがみついて、空虚な言葉を弄する人物が、新たな言語創造へと向かう人間と対照的に描かれるのである。一例を挙げると、ジェラルド・クライチとグドルーン・ブラングウェンが、既に愛の無い状態に於いて、「愛」と云う語を弄ぶのに対し、ルーパート・パーキン——ある意味で、ロレンスの分身——は、「愛」の観念を否定する。彼の言葉、“What people want is hate . . . And in the name of righteousness and love, they get it (p. 127).” は、“love” と云う語の空洞化と戦争との繋がりを示唆しているが、パーキンは、この手垢にまみれた「愛」に代わる表現を求めて、悪戦苦闘することになる。

空虚な言葉と云えば、読者は、ハーマイオニ・ロディスの邸宅ブレッダルビーで繰り広げられる知識人達の会話を思い出されるであろう。ロレンスは、第8章“Breadalby”に於いて、この邸宅に集まった人々の会話と行動を、辛辣に描いている。主として、進歩派の知識人から成る彼らの交



す会話の内容は大変知的なものであるが、ヒロインのアーシュラ・ブラングウェンは、其処に、浅薄、不毛、退廃を感じ取る。彼らの「知的」会話は“the continual crackling of a witticism”と“the continual spatter of verbal jest”に彩られた言葉の弄びと、彼女の目には映るのである。作者から、とりわけ手厳しい扱いを受けているのは社会学者サー・ジョシュア・マリスンで、彼は、“destructive mentality”の支配する Breadalby で、水を得た魚の様に喋りまくる救い難い男として、描かれている。

サー・ジョシュアのモデルは、あのバートランド・ラッセルと云われる。共に、戦時社会の中で孤立していたラッセルとロレンスは、一時期、意気投合し、連続共同講演を企画した程であったが、あくまで理性を信じる数学者と、深層意識を重視する芸術家は、結局、資質の違いから、袂を分かつことになる。ロレンスの、ラッセル宛の手紙を見ると、彼が、終始、ラッセルの態度を知性偏重と考えていたことが分かる。ある時は、深層意識——ロレンスは“blood-consciousness”と呼ぶ——について説き(LET II, p. 470)、又、別の手紙では、ラッセルが無意識を軽んじるのを批難して、彼の理性主義を「時代遅れ」と決めつける(LET II, pp. 546-7)のである。

“Breadalby”のサー・ジョシュア・マリスンも、又、作者によって、その「知」の在り方を糾弾される。*Women in Love* 執筆の合間に書かれた「哲学的」エッセイ“The Reality of Peace”に、“I must submit . . . to the exquisitest suggestion from the unknown that comes upon me”と云う一節があるが<sup>14)</sup>、この「未知なるものからの知らせ」へ自己を投企することから生じるロレンスの知とは対照的に、サー・ジョシュアの「知」は、

Joshua Malleston . . . was talking in his harsh, yet rather mincing voice, endlessly, endlessly, always with a strong mentality working, always interesting, and yet always known, everything he said known beforehand, however novel it was, and clever. (p. 98)

とあるように、高度なものではあっても、常に、過去と既知に繋がる止めで無いお喋りとして、表わされている。それだからこそ、サー・ジョシュアが、“Knowledge is, of course, liberty.”と、彼流に、「知」を賛美すると、作者の分身たるバーキンは、それを揶揄した後で、“You can only have knowledge, strictly, . . . of things concluded, in the past (p. 86).”と云うのである。

言葉を弄ぶという点では、他の登場人物、ジェラルド、グドルーン、レルケらも同様と云える。アルプスの山中で破滅して行く「産業王」ジェラルドにしても、言葉に対する不真面目な態度が、彼の墮落の一部を成している。ジェラルドとバーキンは、互いに魅かれながら、実りある友情を結ぶことに失敗するわけだが、第5章 “In the Train” での二人の会話を見ても、ジェラルドが求めるものは、バーキンとは対照的に、単なる “rich play of words” であって、“the real content of the words” を熟慮することはない。

一方、グドルーンとレルケの言葉への態度は、彼らの真理観と密接に関わってくる。この二人の芸術家は、資本家ジェラルドより秀れた理解力を持つ者として描かれている。だからこそ、物語の終盤で、グドルーンは、“tremendous power of understanding” を有するレルケに魅きつけられるわけだ。彼女の眼には、唯一、レルケだけが全ての “illusions” から自由であると映るのだが、実は、この印象こそ、もう一つの “illusion” に他ならない。“She [Gudrun] never really lived, she only watched (p. 465).” という言葉が示すように、グドルーンは、常に、皮肉な態度を崩さない傍観者として表わされているが、事を傍観する習慣に浸り切って、彼女は、生の流れの只中に自ら飛び込むことを知らない。バーキンは、そのようなグドルーンを批判して、“She won't give herself away—she's always on the defensive. That's what I can't stand about her type (p. 95).” と云っている。

この、傍観者として視た真理が本物の真理であるという幻想が、グドルーンとレルケを結び付ける。ロレンスの視点に立てば、これは真理の顛倒

と云えよう。顛倒のモチーフは、他にも、例えば、アーシュラが妹グドルーンの彫刻に就いて、“She [Gudrun] likes to look through the wrong end of the opera glasses, and see the world that way (p. 39).”と述べる箇所に現われる。又、*Women in Love* では、顛倒した真理が、繰り返し、鏡のイメージに象徴されるが、グドルーンの場合も、鏡の前に座って、後ろに立つ恋人ジェラルドを、鏡に見る場面がある。

She glanced at his reflection with furtive eyes, willing to give anything to save him from knowing she could see him... She held her head aside and brushed and brushed her hair madly. For her life, she could not turn round and face him. For her life, *she could not*. (p. 415)

グドルーンの「真理」は、この様に、自己の生とは無関係な真理の鏡像に過ぎず、その為、生身のジェラルドに面と向き合うことが出来ない。そして、後に、ジェラルドと実際に対峙すると、彼を破滅させる結果を招いてしまうのである。

作品終盤に登場し、グドルーンを魅了するドイツ人彫刻家レルケは、その秀れた物真似の才能が示す通り、観察の達人だが、自ら、“*I and my art, they have nothing to do with each other* (p. 431).”と云い、又、“*Art and life were to them [Loerke and Gudrun] the Reality and the Unreality* (p. 448).”とあるように、自己の生と芸術家としての観察力を完全に切り離してしまう。つまり、芸術家とは物を見る機械の様なものに過ぎないということである。その意味で、彼も、又、傍観者と云うことが出来る。この種の芸術家が、自分の人生と密接に繋がった芸術を創ったロレンスの仇敵であることは言を俟たない。

レルケの「芸術至上主義」の虚偽性は、アーシュラによって、見抜かれる。彼に、サディスティックな自作の写真を見せられたアーシュラは、その作品が、彼の堕落を顕にしていることを看破する。そして、“*It is a work of art, it is a picture of nothing.*”と芸術・人生分離論を説くレル

ケには耳を藉さず，“I know it is a picture of himself [Loerke] (p. 430).”  
と言い放ち、更に，“The world of art is only the truth about the real  
world (p. 431).”と、芸術と現実との繋がりを擁護するのである。

さて、ジェラルドに失望を感じたグドルーンは、レルケに接近して行  
き、二人は、ブレッダルビーの知識人同様、蜓々と、言葉の弄びに興ず  
る。傍観者である彼らにとって、言葉も又、生とは全く関係のない一種の  
玩具に過ぎない。そして、彼らの関心は、現実と深く関わることなく、後  
ろ向きに、過去へと向かい、“They played with the past, . . . a sort of  
little game of chess, or marionettes, all to please themselves (p. 453).”  
とある様に、過去を遊び、更には、大戦の最中<sup>さなか</sup>に、世界の終末を冗談の種  
にするのである——“As for the future, that they never mentioned ex-  
cept one laughed out some mocking dream of the destruction of the  
world by a ridiculous catastrophe of man's invention (p. 453).” 彼らの  
閉鎖性は、“If one were to move forwards, one must break a way  
through. And to know, to give utterance, [is] to break a way through  
the walls of the prison (p. 186)” とするロレンスの態度とは、如何にも  
対照的であると云えよう。

しかし、ロレンスの分身、パーキンの努力が、必ずしも、十分に報われ  
るわけではない。病的な自意識の塊であるハーマイオニが、ロレンス風  
に、“spontaneity”を説き、パーキンに、“You are merely making words.  
. . . You and spontaneity! You, the most deliberate thing that ever  
walked or crawled! You'd be verily deliberately spontaneous (pp. 41-  
2).”と批難される。女の腐った様なボヘミアン、ジュリアス・ハリデーに  
しても、裸で室内を歩き回り、“[If one lived naked,] one would *feel*  
things instead of merely looking at them. I should feel . . . the things  
I touched. . . . I'm sure life is all wrong because it has become much  
too visual (p. 78).”と、ロレンス流の“touch”の哲学を披瀝する。そし  
て、彼も又、“it was rather funny, everybody [Halliday and his friends]  
being so deliberately nude (p. 79).”と、ハーマイオニ同様、何処か不自

然な印象を他者に与えるのである。

このように、*Women in Love* では、ロレンス的思想が、登場人物によって、穢されて行く。その一方で、これは言い古されたことだが、パーキン、及び、彼を通して語られるロレンス思想も又、小説の中で、作者の「自己」批判を受けるという事態が生じる。「自己」批判は、アーシュラのパーキン批判という形を取る——例えば、“I am not taken in by your word-twisting (p. 306).”——こともあれば、パーキンの自己批判という形を取る——“One Hamletises, and it seems a lie (p. 187).”——こともある。又、地の文で行なわれる——“There was a certain priggish Sunday-school stiffness over him, priggish and detestable (p. 129).”——場合、小説を締め括るパーキンとアーシュラの最後の対話の様に、“dialectic”な形で現われる場合も出てくる。

パーキンの、時代遅れになった「価値語」「love」を否定し、新しい言葉を創ろうとする試みも、ある意味では、竜頭蛇尾に終わる。元々、アーシュラに対しては、執拗に、“love”を否定しながら、第5章“*In the Train*”では、“I want the finality of love (p. 58).”と、ジェラルドに向かって漏らすという矛盾がパーキンにはあるが、第14章“*Water-Party*”で、この矛盾が浮き彫りにされる。“I want love that is like sleep, like being born again.”と云うパーキンに対して、アーシュラは“*Didn't you say you wanted something that was not love? (p. 186)*”と切り返す。すると、彼は、混乱して、しどろもどろになってしまう。

この後、地の文で、“There was always confusion in speech. Yet it must be spoken.”と、パーキンの言葉との格闘を肯定する一節が続くものの、彼は、次第に、“love”と云う語を甘んじて受け入れるようになって行く。第27章“*Flitting*”に至ると、彼は、“‘I love you,’ he whispered as he kissed her, and trembled with pure hope (p. 369).”と思わず、“love”に身を任せてしまい、“Even when he said with truth, ‘I love you, I love you,’ it was not the real truth (ibid.).”と云う様に、言葉と現実のギャップを痛感することになる。ところが、面白いことに、

もう一方のアーシュラ、当初は“love”の観念に強く固執していたアーシュラが、バーキンの場合とは逆に、“love”と云う言葉から離れて行くのである。物語も終わりに近い第30章“Snow”で、彼女は、グドルーン、愛の賛美に答えて、“Love is too human and little. I believe in something inhuman, of which love is only a little part (p. 438).”と述べる。これは、正に、作品前半のバーキンの思想そのものである。

以上の様に、*Women in Love* の言語は、ある意味で、混乱を極める。其処では、ラグシスも指摘する通り、語が相反する二重の connotation を帯びることが著しく多く<sup>15)</sup>、観念伝達的手段としての言葉は、殆ど用を為さないのである。“love”, “spontaneity” に就いては前述の通りだが、その他にも、“knowledge”, “freedom”, “darkness”, “deliberate”, “death”, “inhuman”, “dissolution” 等が、肯定的に描かれるバーキン、アーシュラと、ジェラルド、グドルーンら、否定的人物の双方を修飾する語として使われる。例えば、ハーマイオニやハリデーを批判する際に、ロレンスが“deliberately”という語を選んだことは前に見た通りだが、これが肯定的な意味で使われた例として、“There is no new movement now, without the breaking through of the old body, deliberately, in knowledge, in the struggle to get out (p. 186).”という一節が挙げられる。更に、又、この引用文で、肯定的意味を与えられた“knowledge”, を、先に引用した、サー・ジョシユア・マリスンが“knowledge”を讃えて、バーキンに茶化される場面と比較してもよい。ジョン・ミドルトン・マリーの *Women in Love* 評に端を発する、バーキンら肯定的人物とジェラルドら否定的人物の共通点を強調する、或いは、これら二つのグループの描き分けが充分でないとする批評の流れは<sup>16)</sup>、今述べた様な、語の意味の混乱、及び、それに類する表現の混乱に注目したものと云えよう。

しかし、この傑作の真骨頂は、実は、言葉の混乱を逆手に取って、これを利用してしまふ所に現われるのである。前述したように、Foreword to *Women in Love* で、作者は、“This struggle for verbal consciousness should not be left in art. It is a very great part of life. It is not super-

imposition of a theory...Men must speak out to one another (p. 486).”と述べるが、此处では、特に、引用文中、後半二つのセンテンスに注目したい。言葉を、理論表出的手段ではなく—“not superimposition of a theory”—、対話と理解の手立て—“Men must speak out to one another”—と考えれば、先程指摘した、パーキンとアーシュラの、愛に対する各々の言葉が、物語の終盤で入れ替わるという矛盾にしても、矛盾どころか、むしろ、両者の相互理解を示すものとして受け取ることが出来るようになる。当初は、自己の主張を通すことに汲々としていた二人が、対話を積み重ね、愛が深まって行くにつれ、言葉の論理的レベルを超えた“reality”に目覚め、お互いの立場に歩み寄って行った過程を表わしていると考えられるし、確かに、自然体で読んでいけば、そういう読み方になる。

実際、ロレンスの作品中、対話の見事さに於いて、*Women in Love* を凌駕するものはない。アーシュラとグドルーンの緊迫感を内に秘めた素晴らしい会話を冒頭に置き、合間に様々な対話を<sup>ちりば</sup>鑲めて、パーキンとアーシュラの愛に就いての議論で幕を降ろすという構造を考えても、この作品での対話の重要性は窺える。しかし、それでは、Foreword の“Men must speak out to one another.”を重視し、パーキン個人の言葉との格闘よりも、むしろ、人と人との対話——とりわけ、パーキンとアーシュラの対話——こそ、対話的想像力こそが、*Women in Love* の中の、言葉の墮落に対する創造的要素を体現するのかと云えば、そうとも言い切れないのである。

ロレンスには、処女長篇 *The White Peacock* から、一貫して、窮極の真理は言語を超えた沈黙の世界に属するという根源的感覚が流れている。例えば、*Women in Love* と多くの共通点を持つ *Lady Chatterley's Lover* では、夫クリフォード・チャタレーの空虚なお喋りに、“gamekeeper”との愛の舞台となる森の“very power of silence”が対比されている<sup>17)</sup>。

*Women in Love* にも、この沈黙の感覚が存在する。第13章“Mino”で、パーキンは、“It is there I would want to meet you—not in the emotional, loving plane—but there beyond, where there is no speech

(p. 146).” と、アーシュラに、言葉を超えた究極の男女関係を説く。第 19 章 “Moony” に於いても、アーシュラとの口論に疲れたバーキンが、“words make no matter, any way.” と云った後で、

He wanted her to be with him there, in this world of proud indifference. But what was the good of telling her he wanted this company in proud indifference. What was the good of talking, any way? It must happen beyond the sound of words. (p. 250)

という彼の内的独白が入るのである。

この独白に続いて、再び、二人の言い合いが始まるが、バーキンの、“While ever either of us insists to the other, we are all wrong—But there we are, the accord doesn’t come (p. 251).” という一言で、口論は治まり、二人は愛の沈黙と静寂の内に鎮まって行く——“They sat in stillness under the shadow of the trees... Gradually, the stillness and peace came over them... Their hands clasped softly and silently, in peace (p. 251).” こうして、対話の限界を示唆し、言葉よりも深い、沈黙の世界の現成する情景が、*Women in Love* には存在する。

同様に、第 23 章 “Excuse” でも、バーキンとアーシュラは、激しい口論の後で和解し、愛の沈黙の世界へと入って行く。但し、第 19 章 “Moony” の場合と異なり、此处では、二人の諍<sup>いさかい</sup>が、浄化の役目を果たすことになる。アーシュラの批難——“You belong to that old, deathly way of living (p. 306).”——が、反って、バーキンを解放し——“Yet also he was relieved. He gave up his old position (p. 309).”——、二人を沈黙と静寂へと導いて行く。対話が、沈黙の世界への橋わたしとなるのである。

それでは、この沈黙の世界こそが、*Women in Love* の中の「聖なる」部分として、今迄見てきた言語の混乱に終止符を打つ要素となるかと云えば、やはり、無条件で、そうだとは言い切れない。この小説は、何か一つの事を云うと、必ず、それと反対の事も云えて、作品の豊かな複層性が、二



つの相反する解釈を許しつつ、それらを統合するといった種類の作品である。先に言及した多くの語同様、“silence”も又、二重の意味で用いられる。パーキンとアーシュラの愛の情景を包み込むのが“silence”だとすれば、最後にジェラルドを呑み込む魔境、アルプスの銀世界を覆い尽くすのも“silence”である。主人公一行の到着を待ち受けるアルプス山中の怖るべき“silence”を、ロレンスは繰り返し、“the perfect silence was most terrifying...all this terrible waste of whiteness and silence... The terrible silence and cold (pp.399-401)”と強調する。パーキンは、“I couldn't bear it (p.408).”とこの沈黙の世界を嫌悪し、アーシュラと共に、南へ去って行くが、もう一方のジェラルドは“this utterly silent, frozen world”に於いて、殆ど自殺に等しい死を遂げる。

パーキンとアーシュラの間に流れる沈黙と静寂にしても、芸術的完成度という点から見ると、欠点がない訳ではない。第3章“Class-room”の冒頭に於ける二人の出会いに流れる息を呑む静けさ、幾つかの愛の情景での、深く深層意識に鎮まって行く様な沈黙が、読者に忘れ難い感銘を与える反面、二人の愛の極致を描いたとされる第23章“Excuse”での静寂は、心理的にも説得力がなく、混乱が見られる。この問題の箇所は、比較的遅い時期に書き直され、当時、作者が大きな関心を抱いていた mysticism の影響が色濃いとされるが<sup>18)</sup>、確かに、思想家ロレンスの理屈が、芸術家ロレンスの感性を歪めている気配が感じられる。

*Women in Love* が、ロレンスの、戦争に象徴される外的現実に対する宣戦布告であることは既に触れたが、以上見てきた通り、彼の戦いは、言葉の戦いであった。同時代の言語の混乱に対して、*Women in Love* のロレンスは、独特の方法で戦いを挑む。それは、後年の *Lady Chatterley's Lover* のような、判然とした善悪二元論によってではない。パーキンの言葉との格闘も、対話の創造性も、沈黙と静寂の深い世界も、絶対的善としては提示されない。パーキンの奮闘ぶりは、ジェラルド、グドルーン、レ

ルケらの墮落した言語行為と、はっきり描き分けられてはいるが、彼の努力も、結果を見れば、言語の混乱に巻き込まれて、他の否定的人物と大きな相違は見られない。パーキンとアーシュラの対話にしても、相互理解を深め、沈黙の世界への橋わたしをするものであると同時に、愛の静寂への障壁となる口論にも変わり得る。そして、彼らの肯定的 *silence* とアルプスの否定的 *silence* は、確かに峻別されてはいるものの、沈黙のトポスは、愛の情景と死と破滅の舞台の双方を彩るという点で、混乱した扱いを受けるのである。

*Women in Love* の世界は、「A は A であり、B は B であり、A は B でない」と云った、白黒のはっきりした明快な世界ではない。その意味で、この作品は、言語の混乱に巻き込まれていると云える。*Women in Love* を貫通する論理は、「A は B であるとも云えるが、やはり、A と B は違う」又は、「A は B でないとも云えるが、やはり、A は B である」という即非の論理である。例えば、「パーキンの求めるものは愛であるとも云えるが、やはり、そうでない。」又は、「パーキンの求めるものは愛でないとも云えるが、やはり、それは愛である。」という様に。今迄の分析から判断して、ロレンスが、意識的に、この論理を選び取ったのはほぼ間違いない。この論理、と云うより一種の超論理を用いて、*Women in Love* は、言葉の混乱を豊饒に転化する。言葉の混乱の只中であって、パーキンの「愛」は、愛であることを否定するからこそ、抽象性を脱し、深い“*reality*”を獲得する。彼の言語との奮闘は失敗に帰すからこそ、彼の“*integrity*”を証明し、パーキンとジェラルドは、共通点を持つからこそ、二人の相違が陰翳を帯びる。対話は、理解と対立に彩られながら、沈黙の世界と拮抗し、且つ、共存するが故に、緊迫感を醸し出すのである。パーキンとアーシュラの「愛」でさえ、ロレンスは、二人の神秘的な交わりを描く一方で、常に擦れ違い、完全な瞬間を持つことはない——“*But they were never quite together, at the same moment, one was always a little left out (pp. 435-6).*”——と、作品の終盤で二人の関係を総括する際に、わざわざ断っているが、だからこそ、二人の関係は流動的となり、生きてくると云える。

トロイラスは、愛するクレシダの蓮葉な振舞を覗き見て、“This is, and is not, Cressid”と云ったが、*Women in Love* も又、言葉の持つ超論理性の富を利用して、厚みのある世界を創り上げている。戦時中に意気込んで書かれた一連の「哲学的」エッセイにも、この「～であるが、～でない」という超論理的発想が見られるが、これを小説制作に応用して、豊かな実りを挙げたのが *Women in Love* と云ってもよい。ロレンスにとっても、ここ迄、言葉の超論理性を活かし、これ程、成功を収めたのは *Women in Love* 一回切りである。後年、彼は、小説の長所は、人と人、人と宇宙との関係を描き、絶対的なものが存在し得ない点に存すると述べたが、確かに、*Women in Love* に絶対的なものは何もない。と同時に、それは単なる混沌に繋がるのではない。言葉も、人物も、主題の糸も、固定されることなく豊かに息づいて、体系化の網に捕えられることがない。これこそが、即ち、言葉の混乱に対する、言葉の勝利と云えよう。

#### 注

- 1) Michael Ragussis, *The Subterfuge of Art: Language and the Romantic Tradition* (Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1978), pp. 173-225; Diane S. Bonds, *Language and the Self in D. H. Lawrence* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1987), pp. 77-110; David J. Gordon, “Sex and Language in D. H. Lawrence,” *Twentieth Century Literature* 27 (winter, 1981), pp. 362-75.
- 2) Lawrence に関する伝記的事実は Delany, Delavenay, Moore, Sagar らによる、定評のある研究書を参照した。Paul Delany, *D. H. Lawrence's Nightmare: The Writer and His Circle in the Years of the Great War* (New York: Basic 1978); Emile Delavenay, *D. H. Lawrence: The Man and His Work: The Formative Years. 1885-1919*, trans. Katharine M. Delavenay (London: Heinemann, 1972); Harry T. Moore, *The Priest of Love: A Life of D. H. Lawrence* (Harmondsworth: Penguin, 1976); Keith Sagar, *D. H. Lawrence: Life into Art* (Athens, Georgia: Univ. of Georgia Press, 1985).
- 3) D. H. Lawrence. *The Letters of D. H. Lawrence*. Vol. II, ed. George J. Zytaruk and James T. Boulton (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1981), pp. 267-9; 以下、LET II と略記し、引用箇所は本文中に記載する。
- 4) George Ford, *Double Measure: A Study of the Novels and Stories of D. H. Lawrence* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965), p. 171; 尚、本

書第七章の *Women in Love* 論 (pp. 163-207) は、筆者と視点は異なるものの、*Women in Love* を戦争小説として論じており、秀逸である。

- 5) D. H. Lawrence, *Kangaroo* (Harmondsworth: Penguin, 1950), p. 240.
- 6) D. H. Lawrence, *The Letters of D. H. Lawrence*, Vol. III, ed. James T. Boulton and Andrew Robertson (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1984), p. 142.
- 7) *ibid.*, p. 143.
- 8) D. H. Lawrence, *Kangaroo*, p. 235.
- 9) D. H. Lawrence, Foreword to *Women in Love*, in his *Women in Love*, ed. David Farmer, Lindeth Vasey and John Worthen (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1987), p. 486.
- 10) Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory* (Oxford: Oxford Univ. Press, 1977), pp. 21-2.
- 11) D. H. Lawrence, *Aaron's Rod*, ed. Mara Kalnins (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1988), p. 280.
- 12) D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover* (Harmondsworth: Penguin, 1960), p. 64.
- 13) D. H. Lawrence, *Women in Love*, p. 58; 以下、*Women in Love* からの引用箇所は、本文中に、ページ数のみを記す。
- 14) D. H. Lawrence, *Phoenix*, ed. Edward D. McDonald (New York: Viking, 1936), p. 670.
- 15) Ragussis, pp. 178-9.
- 16) Mark Spilka, "Lawrence Up-Tight, or the Anal Phase Once Over," *Novel: A Forum on Fiction*, IV (Spring 1971), pp. 252-4 を参照した。
- 17) D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*, p. 67; この作品に於ける、言葉と沈黙の対比に就いては、Scott Sanders が詳しく論じている; Scott Sanders, *D. H. Lawrence. The World of the Major Novels* (London: Vision, 1973), pp. 14 and 183-199.
- 18) Thomas H. Miles, "Birkin's Electro-Mystical Body of Reality: D. H. Lawrence's Use of Kundalini," *D. H. Lawrence Review* 9 (summer 1976), pp. 194-212; Pierre Vitoux, "The Chapter 'Excuse' in *Women in Love*: Its Genesis and the Critical Problem," *Texas Studies in Literature and Language* 17 (winter 1976), pp. 821-36.