



The Trespasserにおける神話的要素について : D.H. Lawrenceの神話の世界

メタデータ	言語: jpn 出版者: 室蘭工業大学 公開日: 2014-06-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 豊国, 孝 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10258/3344

The Trespasser における 神話的要素について

— D. H. Lawrence の神話の世界 —

豊 国 孝

Mythical Elements in *The Trespasser*

— D. H. Lawrence's World of Myth —

Takashi Toyokuni

Abstract

Since the time of its publication, *The Trespasser*, D. H. Lawrence's second novel, has been undervalued and neglected, as Evelyn J. Hinz says in her fine article "*The Trespasser*: Lawrence's Wagnerian Tragedy and Divine Comedy." However, it seems to me, *The Trespasser* is more closely related to Lawrence's famous masterpiece *Women in Love* than his first novel *The White Peacock* from the viewpoint of mythical elements which are both characteristic and essential to his novels and poems. Moreover, we can possibly say that *The Trespasser* is the first novel in which Lawrence consciously used "myth" as his favorite technique.

This paper is an attempt to elucidate that *The Trespasser* is not merely a story of love and death in the world of Wagnerian myth, but also a "nature myth" which extols the communion between man and the cosmos.

1912年に出版された D. H. Lawrence の第二作目の小説 *The Trespasser* にたいする評価は、Evelyn J. Hinz のいうように、これが書かれた当時とそれほど変化しているとは思われない。¹⁾ Lawrence の処女作 *The White Peacock* がそれ相当の評価を受けているのに、*The Trespasser* についての評価は不当なぐらいに低いといえよう。一般に Lawrence の作品はいわゆる「神話」と不可分の関係にあると考えられ、そういった方面から分析されている。ここで *The Trespasser* という小説を神話という観点から分析すると、

第一作の *The White Peacock* よりむしろ神話的要素に富み、彼の代表作として有名な *Women in Love* との関連性も深く密であると考えられる。もちろん、これが D. H. Lawrence の小説というジャンルのなかで頂点に位置すると主張するつもりはないのであるが、*The Trespasser* は手段として神話が初めて意識的に用いられた作品と云いえるのではなからうか。そう考えてくると、この作品の Lawrence の全作品という体系において占める位置はかなり高いと云わねばならない。この小論では *The Trespasser* の中にあらわれる神話的要素をとりあげ、これがワグナー神話を背景にした愛と死の物語であると同時に自然と人間との“communion”を讃美している自然神話であることを結論づけたいと考える。

I. ワグナー神話——パラドックス

Evelyn J. Hinz は *The Trespasser* の構成を次のように説明している。

Unlike *The White Peacock*, *The Trespasser* is not externally divided into “Parts”; nevertheless, the second work, like the first, does have a tripartite structure: a frame story (the first and last chapters); a second frame (the second and penultimate chapters); and the central narrative itself (consisting of two movements).²⁾

“the frame story”ではヒロイン Helena を中心にして“fictional present”に、“the second frame”は悲劇の前後の“chronological past”に関連し、“central narrative”，つまり主人公 Siegmund と Helena の愛の物語は「過去」に起こる。そしてこの愛の物語の起こる「過去」というのは、いわば時を超越した神話的世界なのである。186 頁にわたるこの小説の 14 頁から 124 頁まで、約 110 頁がこれを描写するために用いられている。“the frame story”は London にある Helena Verden の flat で始まり、女主人公 Helena、彼女に同性愛を感じている女友達 Louisa、そして Lawrence の分身である Cecil Byrne が登場する。ここで Byrne のいう“Siegmund is dead.”というセリフは Siegmund と Helena の love story への導入という働きをする。

主人公 Siegmund はその名前から推察がつくように、「ニーベルングの歌」に登場するゲルマンの英雄 Siegmund と同じである。さらに、これは北欧神話の「ヴェルズンガ・サーガ」にも関連がある。「ヴェルズンガ・サーガ」の中ではヴェルゼに双生児の兄妹の子供があり、それが Siegmund と Signy (ジークリンデ) である。作曲家ワーグナーはこれらの神話から楽劇 “Die Walküre” を作りあげるのだが、主人公 Siegmund と Sieglinde の愛は兄妹相姦という現代人にとってタブーをとりあつかっている。「芸術の素材として、ワーグナーがこれを取り上げたことの意義は、ここにその根源的人間性を表現したことにある。彼はすべての作品を通じて、人間の愛の真実の姿をとらえようとした。愛の真実の姿は、さまざまな側面を持っている。ワーグナーは近代社会の規格化された愛の見方でなく、大胆にかくされた観点から愛をとらえた。〈トリスタン〉においては、死としての愛を、〈パルシファル〉においては、母性的なものへの憧憬としての愛をとらえ、そして〈ヴェルキューレ〉においては、近親相姦における根源的愛をとらえたのである。だからその目のつけどころがフロイトの精神分析学と似ているのは、決して偶然ではない。」³⁾

Lawrence が “Walküre” の主人公である Siegmund という名前をそのまま *The Trespasser* のヒーローにつけたということは、作者がワーグナーの神話的世界を意識的に利用したことを意味している。したがって、この小説の中ではワーグナーのオペラが次々と引合いに出され、ワーグナーの神話の世界が “Isle of Wight” を背景として展開することになる。それは “It was no time; it was Romance, going back to Tristan.” (p. 14) という非時間的な Tristan と Isolde の愛と死の世界である。主人公 Siegmund はワーグナーのオペラの Tristan の役も演じているわけになる。

Siegmund watched the bluish bulk of the island. Like the beautiful women in the myths, his love hid in its blue haze. (p. 15)

それは霧にかすむ Tristan と Isolde のロマンスの世界への復帰である。

さて、トリスタン伝説にも色々あるが、大略は次のような内容をもっている。「マルク・ド・コルヌアイユ王の甥トリスタンは、伯父の命令でその妃になるイズー姫を迎えにアイルランドに行き、帰途侍女の手ちがいから、初婚の初夜二人で飲むべき秘薬を飲まされて、船の上で抱擁する。この秘薬は生死を越えてたがいに愛しあうという力をもっていた。やがて一切を秘密にして、イズーは王妃となるが、マルク王の知るところとなり、二人は森に追放される。彼らはみじめな生活をするが、ある日マルク王に出会ったイズーは王に助けられて王城に帰る。しかしトリスタンは海の彼方へ追いやられる。情熱にかり立てられた二人は、何とか結ばれようとするが、ついにトリスタンは異郷でイズーの来るのを待ちわびつつ死に、イズーもそのあとを追ひ、二人の魂は死によって永久に結合される。」⁴⁾ ワーグナーはトリスタン物語の中からドラマにとって必要な組立てのみをとりあげたのであるが、このオペラのテーマ「愛による死の憧憬」はワーグナー自身の深い奥底から出た思想であった。ワーグナーの作品の深い象徴的意味を探ろうとした Bertram は *Mythos, Symbol, Idee* のなかで次のように書いている。「トリスタン＝イズルデ伝説とジークフリート＝ブリュンヒルデ伝説とは多くの相似点をもつとはいえ、根本的に対蹠的性格をもつ。すなわち前者はドルイーデン＝アトランティックの明確な知的要素につらぬかれており、後者はゲルマン的な暗黒の情感をもつ。」⁵⁾

The Trespasser では Tristan 役である Siegmund の方に Beatrice という妻があり、Isolde 役の Helena は独身という点でトリスタン伝説とは異なるが、いわゆる姦通というテーマは同じである。また、外面上は Siegmund と Helena の情熱的な愛、そして Siegmund の死という点でトリスタン伝説と似ている。だから Tristan についての言及は何度もこの小説の中で繰り返されることになる。前にも引用したように、第3章の冒頭では “It was no time; it was Romance, going back to Tristan.” と神話の世界への導入がおこなわれる。つづいて、Helena のセリフに “It’s something like the call of the horn across the sea to Tristan.” (p. 18) とある。また、この小説

ではワーグナーの “Tristan” の場面をほうふつさせる霧がしばしば用いられる。

He stood still. They were on the downs, so that Helena found herself quite alone with the man in a world of mist. (p. 19)

ここで、この小説の中にあらわれる “Tristan” について言及されている箇所をあげてみることにしよう。

“Ascribe it to the fairies,” he replied, whistling the bird music out of *Siegfried*, then pieces of *Tristan*. (p. 75)

… in the second place, “Tristan” was here, in the tragic country filled with the flowers of a late Cornish summer, an everlasting reality; … Helena for ever hummed fragments of “Tristan.” As she stood on the rocks she sang, in her little, half-articulate way, bits of Isolde’s love, bits of Tristan’s anguish, to Siegmund. (p. 166)

さらに、*The Trespasser* にはワーグナーの他のオペラへの言及も豊かであるので、それを引用することにする。

“The noise you mean? Merely the fog-horn, dear—not Wotan’s wrath, nor Siegfried’s dragon” (p. 17)

She was not satisfied, but leaned against him, making her choice. The sunset hung steady, she could scarcely perceive a change.

“The Grail music in ‘Lohengrin’,” she decided. (p. 21)

“It is a graceful act on the sea’s part,” she said. “Wotan is so clumsy—he knocks over the bowl, and flap-flap-flap go the gasping fishes, *pizzicato*! —but the sea—” (p. 42)

He could not yet fully realise that he was walking along a lane in the Isle of Wight. His surroundings seemed to belong to some state beyond ordinary experience—some place in romance, perhaps, or among the hills where Brünhild lay sleeping in her large bright halo of fire. (p. 64)

Siegmund was there. Surely he could help? He would rekindle her. But he was straying ahead, carelessly whistling the Spring Song from *Die Walküre*. (p. 82)

When Helena was really rested, she took great pleasure in Tintagel. In the first place, she found that the cove was exactly, almost identically the same as the Walhalla scene in “Walküre”; … (p. 166)

上記の引用からも明らかなように、*The Trespasser* に出てくるワーグナーのオペラは“Tristan und Isolde”を初めとして、“Der Ring des Nibelungen”の中から“Die Walküre”“Siegfried”，さらに“Parsifal”や“Lohengrin”にまでおよび、ワーグナー神話の要素が豊かである。

こうした神話的ムードの中で主人公 Siegmund と Helena が、どのような“man-woman relationship”を展開してゆくか考えてみることにする。Bertram Siegmund は38歳のヴァイオリニストで Beatrice という妻と5人の子供がいる家庭もちの男である。黒くあつい髪をし、ととのった目鼻だちのハンサムな男で、風貌の面では Tristan やワーグナー神話の英雄 Siegmund あるいは Siegfried に相応しいのであるが、実質は生きてゆくに疲れきっている近代人の一人である。“Thirty-eight years old,” he said to himself, “and disconsolate as a child!” (p. 12) さらに、彼は自分の内奥の魂、つまり情熱的な真の自我を抑圧してきた男でもある。“For years he had suppressed his soul, in a kind of mechanical despair doing his duty and enduring the rest.” (p. 9) したがって、彼と Helena とのワイト島行きは、そういった古い抑制してきた自我を捨てさること、古い絆をたち切ること、つまり新生を意味しているのである。彼はその点では熱情的でロマンスを求める“hero”としての資格はあるが、一たん自分を抑圧していたものが無くなると、自分をうまくセーブしながら生きてゆく強いタイプの人間ではない。Siegmund の影である Hampson は次のように彼を批判する。

“You haven’t much reserve. You’re like a tree that’ll flower till it kills itself,” the man continued. “You’ll run till you drop, and then you won’t get up again. You’ve no dispassionate intellect to control you and economise.” (p. 69)

Siegmund と Helena が偶然墓地で十字架にかかっているキリスト像に出会うシーンは Siegmund が “will to die” にとり憑かれた男であることを暴露する。

Siegmund felt his heart very heavy, sad, and at fault, in presence of the Christ. Yet he derived comfort from the knowledge that life was treating him in the same manner as it had treated the Master, though his compared small and despicable with the Christ-tragedy. (p. 65)

このシーンは *Women in Love* の主人公 Gerald Crich が雪の中で同様に十字架を見つけ “to be murdered!” と恐怖に打たれるシーンに似ている。結局 Siegmund は死の欲望にとり憑かれ雪の中で滅んでゆく Gerald と同じタイプの “modern man” の一人である。Siegmund は真のヒーローとしては、性格の弱さ、決断力の欠如といった弱点を暴露し、“Germanic hero” の “diminution”⁶⁾ あるいは、むしろパロディ化された存在にまでなりきっている。Siegmund にとって決定的弱点は彼の “will to live” 「生きようとする意志」の欠如、すなわち “creative power” の不足ということであろう。Lawrence は *Fantasia of the Unconscious* の中で次のように主張している。

And I am sure that the ultimate, greatest desire in men is this desire for great *purposive* activity. When man loses his deep sense of purposive, creative activity, he feels lost, and is lost. When he makes the sexual consummation the supreme consummation, even in his *secret* soul, he falls into the beginnings of despair.⁷⁾

こうした “creative activity” の欠如は一般に Siegmund に限らず現代人におこっている現象であり、それを Lawrence は激しく糾弾するのである。

また、Siegmund は Helena から古いニックネームである “Domine” と呼ばれていることや、彼自身のセリフ “... at least, someone must recognise a strain of God in me—and who does?” などから判断すると、彼が Evelyn J. Hinz のいうようにキリスト的要素をもっていることは明らかであろう。⁸⁾ そう考えてくると、結末での Siegmund の自殺は説得力に乏しい

が、Christ-Siegmund にとっては不可欠なものとも思われる。しかも、“will to die” にとり憑かれ現実に耐えてゆけない彼にとって、死は “so wonderfully comforting, full of rest, and reassurance, and renewal” なのである。

Siegmund は心の底に情熱的な愛を抱いているにもかかわらず、Lawrence の非難の的となる意識過剰な、優柔不断の現代人なのであり、彼と Helena の愛の挫折も必然的結末ともいえよう。

一方ヒロイン Helena はどうであろうか。Helena というクラシカルな名前は “Homeric Helen” ではなく “the Latinized Christianized version of Helen”⁹⁾ である。もちろん、この小説のオリジナルを書いた Lawrence の友達の Helen Corke の first name にも関連はあると思われる。女主人公 Helena は次のように描写される。

The violinist was a girl of twenty-eight. Her *white* dress, high-waisted, swung as she forced the rhythm, determinedly swaying to the time as if her body were the *white* stroke of a metronome Her neck, pure *white*, arched in strength from the fine hollow between her shoulders as she held the violin. The long *white* lace of her sleeve swung, floated, after the bow. (*italics mine*) (p. 2)

上の引用からも明らかなように、彼女を描写するのに “white” という語が繰り返し4度も用いられている。その後も彼女を修飾する形容詞として “white” はしばしば用いられ、Helena のもつ “whiteness” が強調される。“white” という形容詞は、Lawrence が後で *Women in Love* とか “The Man Who loved Islands” などでもたびたび使用しているように、spirituality, pride, abstraction といったものをあらわしていると思われる。

With her, nothing mattered but love and the beauty of things. He felt parched and starving. She had rest and love, like water and manna for him. She was so strong in her self-possession, in her love of beautiful things and of dreams. (p. 11)

Siegmund にとって Helena は美と愛とやすらぎを与えてくれ、愛に飢えている彼を導いてくれる女神なのである。したがって、彼女は“white Greek goddess”, つまり海の泡から生まれたという Venus-Aphrodite であり、海そのものにたとえられることになる。

Helena, with her blue eyes so full of storm, like the sea, but also like the sea, so eternally self-sufficient, solitary; with her thick white throat, the strongest and most wonderful thing on earth, and her small hands, silken and light as wind flowers, would be his to-morrow, along with the sea and the downs. (p. 13)

一方 Venus である Helena は「夢みる乙女」なのであり、作者の非難する知的で自意識過剰の近代女性の一人である。

When Helena drew away her lips, she was exhausted. She belonged to that class of ‘dreaming women’ with whom passion exhausts itself at the mouth. Her desire was accomplished in a real kiss

With her the dream was always more than the actuality. Her dream of Siegmund was more to her Siegmund himself. He might be less than her dream, which is as it may be. However, to the real man she was very cruel. (p. 23)

Helena は恋を恋する女であり、彼女にとって Siegmund は現実の彼よりも美化され、彼女の頭の中で作りあげられたイリュージョンに過ぎないのである。彼女が物に触れることより見ることを欲するのは、「現実」にぶっかり彼女の夢がこなごなに碎けるのが恐ろしいのである。だから夢よりきめ「現実」に相對するとき、彼女は幻滅におそわれることになる。

She shuddered slightly with horror. The whole face of things was to her livid and ghastly. Being a moralist rather than an artist, coming of fervent Wesleyan stock, she began to scourge herself. She had done wrong again. Looking back, no one had she touched without hurting. She had a destructive force; anyone she embraced she injured

Siegmund was there. Surely he could help? He would rekindle her. But he was straying ahead, carelessly whistling the Spring Song from *Die Walküre*. She looked at him, and again shuddered with horror. Was that really Siegmund, that stooping, thick-shouldered, indifferent man? (pp. 82-83)

Helena は “The Captain’s Doll” で Hepburn 大尉を愛しているヒロイン Hannele と同様、Siegmund の “reality” ではなく、“appearance” つまり人形としての彼を愛していることになる。

And you can say what you like, but *any* woman, today, no matter *how* much she loves her man—she could start any minute and make a doll of him. And the doll would be her hero: and her hero would be no more than her doll. My wife might have done it. She did do it, in her mind. She had her doll of me right enough If a woman loves you, she’ll make a doll out of you. She’ll never be satisfied till she’s made your doll. And when she’s got your doll, that’s all she wants. And that’s what love means.¹⁰⁾

男性を人形化し自分のものとしたいということは、とりもなおさず女性の所有欲であり、Helena も Siegmund のすべてを所有したいと考える。彼女が彼のために “burning altar” となり、犠牲になりたいということも、彼を所有し人形化するための一つの手段にすぎないのである。さらに、Helena は *The Rainbow* の Ursula, *Women in Love* の Gudrun と同様に生命と死、創造と破壊をかねそなえた太母, “the Magna Mater” である。

Yet as he lay helplessly looking up at her some other consciousness inside him murmured: “Hawwa-Eve-Mother!” She stood compassionate over him. Without touching him she seemed to be yearning over him like a mother. Her compassion, her benignity, seemed so different from his little Helena. This woman, tall and pale, drooping with the strength of her compassion, seemed stable, immortal, not a fragile human being, but a personification of the great motherhood of women. (p. 61)

Then, with Madonna love, she clasped his head upon her shoulder, covering her hands over his hair. Twice she kissed him softly in the nape of the neck, with fond, reassuring kisses. All the while, delicately, she fondled and soothed him, till he was child to her Madonna. (p. 87)

以上、主人公 Siegmund と Helena をとりあげ分析してきたわけであるが、二人の man-woman relationship はある時には “It was the long, supreme kiss, in which man and woman have one being, Two-in-one, the only Hermaphrodite.” (p. 23) というように、Lawrence の愛の理論である “two-in-one” とか “star equilibrium” に近いように思われる。しかし、それはごく一時的なものにすぎないのである。Siegmund の求める愛は sensual であると同時に彼がおかれている現実の厳しさを忘れさせてくれるもの、安らぎであり母性的愛情である。一方 Helena の欲する愛は、彼女の夢の中で理想化され美化された愛であり、彼女の所有欲を満足させることの出来るものでなければならない。Helena は *The White Peacock* の Lettie や *Sons and Lovers* の Miriam のようなタイプの女性であり、彼女にとって Siegmund は自分の頭の中でつくりあげた抽象化された愛を満足させてくれる道具にすぎないのである。

Siegmund の分身 Hampson は彼女を次のように評する。

“She can’t live without us, but she destroys us. These deep, interesting women don’t want *us*; they want the flowers of the spirit they can gather of us. We, as natural men, are more or less degrading to them and to their love of us: therefore they destroy the natural man in us—that is, us altogether.” (p. 70)

“I cannot compel anybody to follow me.” という積極性に乏しい Siegmund にとって二人の関係は必然的に失敗に終るのである。

Helena had rejected him. In his heart he felt that in this love affair also he had been a failure. No matter how he contradicted himself, and said it was absurd to imagine he was a failure as

Helena's lover, yet he felt a physical sensation of defeat, a kind of knot in his breast which reason, nor dialectics, nor circumstance, not even Helena, could untie. He had failed as lover to Helena. (pp. 102-103)

これまでワイト島を背景にしてくりひろげられる Siegmund と Helena の愛とその挫折、つまり二人の man-woman relationship を考えてきたわけであるが、その背後にはワーグナーのオペラ、ワーグナーの神話的世界が存在していることを述べてきた。しかし、一方 Siegmund と Helena という主人公はそういった英雄や神の登場する神話的世界とは不似合なほど欠陥の多い現代人にすぎず、しかも二人の man-woman relationship も Tristan と Isolde や Siegmund と Sieglinde の恋の崇高さとはほど遠く、一つの失敗であったことがわかった。

また、Siegmund のワイト島への出発、滞在、そして帰還という出来事は J. Campbell のいう “separation—initiation—return” という神話のパターンに一致している。

A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and *a decisive victory is won*: the hero comes back from this mysterious adventure *with power to bestow boons on his fellow man*.¹¹⁾ (italics mine)

しかし、イタリックの部分からも明白のように、Siegmund と Helena の love affair は結局は失敗であり、また彼らの帰還は仲間の人間に恩恵をもたらしたとは考えることが出来ない。おまけに、Siegmund の首つり自殺は彼の神話上の主人公としての役割を完全に否定してしまうものである。こう考えてみると、*The Trespasser* に豊富に用いられているワーグナー神話あるいは神話的要素そしてパターンというものは、むしろ一つのパラドックス的な役割をもっているといえよう。そして、そういったおおらかで逞しく、情熱的な神話的世界に同化出来ず滅びてゆく哀れな現代人の悲劇が、時には皮肉に時には共感をもって描かれているのである。

II. 自然神話——コミュニオン

Andrew Lang によれば自然神話は次のように定義される。

We shall begin by considering some nature myths—myths, that is to say, which explain the facts of the visible universe. These range from tales about heaven, day, night, the sun and the stars, to tales accounting for the red breast of the ousel, the habits of the quail, the spots and stripes of wild beasts, the formation of rocks and stones, the foliage of trees, the shapes of plants.¹²⁾

しかし、単なる形式的定義にとどまらず、もっと幅を広げて考えれば、自然神話とは人間の自然に対する関係、または人間と自然との communion が生き生きと描かれている神話と定義することも可能であろう。

The great step from fairytale to myth is taken when not only social forces—persons, customs, laws, traditions—but also cosmic forces surrounding mankind, are expressed in the story; when not only relationships of an individual to society, but of mankind to nature, are conceived through the spontaneous metaphor of poetic fantasy.¹³⁾

Ernst Cassirer によれば、神話の世界の基体は思考ではなく感情なのであり¹⁴⁾、その特徴は“metamorphosis”にあるのである。

The world of myth is a dramatic world—a world of actions, of forces, of conflicting powers. In every phenomenon of nature it sees the collision of these powers. Mythical perception is always impregnated with these emotional qualities. Whatever is seen or felt is surrounded by a special atmosphere—an atmosphere of joy or grief, of anguish, of excitement, of exultation or depression. Here we cannot speak of “things” as a dead or indifferent stuff. All objects are benignant or malignant, friendly or inimical, familiar or uncanny, alluring and fascinating or repellent and threatening.¹⁵⁾

The Trespasser において、人間と自然との communion が容易におこり

得るのは、それが感情を基体とするドラマチックな世界、つまり生き生きとした自然神話の世界を描こうとしているからである。そして、この人間と自然との“living relationship”こそ近代人が樹立しなければならないと Lawrence がたえず主張するところなのである。

Stephen J. Miko が述べているように、Lawrence はこの人間とコスモスとの communion を描写するのに二つの方法を用いている。第一は自然力の擬人化であり、第二は逆に人間を自然になぞらえるという方法である。¹⁶⁾たとえば、ワイト島での Siegmund と Helena の最初の夜のシーンでは第二の方法が使われ Siegmund は海になぞえられる。

To her there was something sacred in his stillness and peace. She wondered at him; he was so different from an hour ago. How could he be the same! Now he was like the sea, blue and hazy in the morning, musing by itself. Before, he was burning, volcanic as if he would destroy her. (p. 28)

同じ頁で Helena は大地に Siegmund は花になぞらえる。

She had given him this new soft beauty. She was the earth in which his strange flowers grew. But she herself wondered at the flowers produced of her.

ところが、29 頁では第一の方法、つまり自然の擬人化がおこなわれる。たとえば“The moon was there to put a cool hand of absolution on her brow.”とか“the hands of the coast”とかいった表現が用いられる。さらに Siegmund は自然を次のように擬人化して考える。

“Whatever I have or haven’t from now,” he continued, “the darkness is a sort of mother, and the moon a sister, and the stars children, and sometimes the sea is a brother: and there’s a family in one house, you see.” (p. 29)

また、第6章で Siegmund が朝、海と戯れる場面があるが、まず冒頭でワイト島が神話的世界であることが明らかにされる。

Siegmund woke with wonder in the morning. "It is like the magic tales," he thought, as he realised where he was; "and I am transported to a new life, to realise my dream. Fairy-tales are true, after all." (p. 30)

Siegmund にとっては、こうして自然と戯れることは、新しい自我の誕生なのであり、一つの "resurrection" を意味するのである。

Sometimes a choppy wave swamped him, and he rose gasping, wringing the water from his eyes and nostrils, while he heaved and sank with the rocking of the waves that clasped his breast. Then he stooped again to resume his game with the sea. It is splendid to play, even at middle age, and the sea is a fine partner. (p. 31)

海はここでは生命を与えられたすばらしいパートナーに変身するわけである。

When he ran out on to the fair sand, his heart, and brain, and body were in a turmoil. He panted, filling his breast with the air that was sparkled and tasted of the sea. As he shuddered a little, the wilful palpitations of his flesh pleased him, as if birds had fluttered against him. He offered his body to the morning, glowing with the sea's passion. The wind nestled in to him, the sunshine came on his shoulders like warm breath. He delighted in himself. (p. 32)

海も風もそして日の光も、Siegmund をとりまく全ての自然の風物は擬人化され、生気を与えられて彼とコミュニケーションを交わすのである。これは Cassirer のいうドラマタイズされた自然の世界、自然神話の世界ということが出来よう。その神話的世界の中で、Siegmund は初めて現代人のもつ意識過剰や優柔不断そして "will to die" といったものを捨てることが可能となるのである。Siegmund が Helena にいうセリフ "I haven't slept like that for years." から明らかなように、彼は大きな安らぎを得るのである。Siegmund 同様 *Women in Love* の主人公で "will to die" にとり憑かれた

Gerald Crich も、こうした自然とのコミュニケーションの中で初めて心の安らぎを感じるのである。

His mind was almost submerged, he was almost transfused, lapsed out for the first time in his life, into things about him. For he always kept such a keen attentiveness, concentrated and unyielding in himself. Now he had let go, imperceptibly he was melting into oneness with the whole. It was like pure, perfect sleep, his first great sleep of life. He had been so insistent, so guarded, all his life. But here was sleep, and peace, and perfect lapsing out.¹⁷⁾

一方 Helena にとっても、海の上できらきらと輝いている日の光はまるでラインの乙女達が金色に輝く髪をひろげているようだと考える。

The sea played by itself, intent on its own game. Its aloofness, its *self-sufficiency*, are its great charm. The sea does not give and take, like the land and the sky. It has no traffic with the world. It spends its passion upon itself. Helena was something like the sea, *self-sufficient* and careless of the rest. (italics mine) (p. 34)

Siegmund と違って Helena にとって海は自足の、他のことには無関心な存在であり、人間とのコミュニケーションはおこなわれないうに見えるが、実はそれは Helena 自身の姿にほかならない。花や木や海鳥と交感しうる Siegmund とは異なり、彼女には頭の中で作りあげた幻想に色どられた彼女だけの小世界があるだけなのである。

第8章では第6章よりもっと親密な Siegmund と自然との交感がおこなわれる。この章のすべては人間と自然との生き生きとしたコミュニケーションの賛美に捧げられているといっても過言ではない。

“The water,” said Siegmund, “is as full of life as I am,” and he pressed forward his breast against it. He swam very well that morning; he had more wilful life than the sea, so he mastered it

laughingly with his arms, feeling a delight in his triumph over the waves. (p. 46)

“poor swimmer”である Siegmund が上手に泳げるのは、神話的世界における自然との “correspondence” のお蔭である。この章では自然がたえず擬人化され、人と自然が一体となる。

He did not know till he felt the sunlight how the sea had drunk with its cold lips deeply of his warmth. Throwing himself down on the sand that was soft and warm as white fur, he lay glistening wet, panting, swelling with glad pride at having conquered also this small, inaccessible sea-cave, creeping into it like a white bee into a white virgin blossom that had waited, how long, for its bee. (p. 46)

上の引用における人と自然との交感は人間の男と女, Siegmund と Helena との sexual contact を暗示していることになる。さらに、もっと sensual をもって完全な人間と自然との relationship が樹立されることになる。

The sand was *warm* to his breast, and his belly, and his arms. It was like a great *body* he cleaved to. Almost, he fancied, he felt it heaving under him in its breathing. Then he turned his face to the sun, and laughed. All the while he hugged the *warm body* of the sea-bay beneath him. He spread his hands upon the sand; he took it in handfuls, and let it run smooth, *warm*, delightful, through his fingers.

“Surely,” he said to himself, “it is like Helena;” and he laid his hands again on the *warm body* of the shore, let them wander, discovering, gathering all the *warmth*, the softness, the strange wonder of smooth *warm* pebbles, then shrinking from the deep weight of *cold* his hand encountered as he burrowed under the surface wrist-deep. In the end he found the *cold* mystery of the deep sand also thrilling. He pushed in his hand again and deeper, enjoying the almost hurt of the dark, heavy *coldness*. For the sun and the white flower of the bay were breathing and kissing him dry, were holding him in their *warm* concave, like a bee in

a flower, like himself on the bosom of Helena, and flowing like the *warmth* of her breath in his hair came the sunshine, breathing near and lovingly; yet, under all, was this deep mass of *cold*, that the softness and *warmth* merely floated upon. (*italics mine*) (pp. 46-47)

長い引用であるが、この箇所はまさに *The Trespasser* における人間とコスモスの communion の描写におけるクライマックスである。たえず繰り返される “warm” “warmth” そして “body” という言葉は岸辺の砂が Siegmund にとっては生命ある “warm body” であることをあらわしている。それは女性である Helena の胸そのものである。また、上記の文章中に用いられている “heaving” “breathing” “discovering” “gathering” “shrinking” “thrilling” “enjoying” “kissing” といった現在分詞はセンテンスに生き生きとしたリズムを与えるだけでなく、さらに男と女の sexual contact をも表現している。そして “warm” “warmth” に対比されて繰り返し使用されている “cold” とか “coldness” とかいった語は自然のもつ暖かさに対比された冷たさ、輝かしさに対する暗さ、そして生と死、創造と破壊といったものを暗示し、それはとりもなおさず女性、つまり生命と死とをかねそなえた太母 “the great Mother” をもあらわしていることになる。ここで自然は生命を与えられた具体的な女性に変貌し、さらに太母という普遍的な “Womanhood” にまでひろがってゆく。

この自然との交感、一体化は Siegmund にとっては人間と自然との communion の神秘を認識するための “initiation” の儀式なのであり、また清めの ritual, つまり洗礼の儀式なのである。

He must feel perfectly clean and free—fresh, as if he had washed away all the years of soilure in this morning's sea and sun and sand. It was the purification. Siegmund became again a happy priest of the sun. He felt as if all the dirt of misery were soaked out of him, as he might soak clean a soiled garment in the sea, and bleach it white on the sunny shore. So white and sweet and tissue-clean he felt—full of lightness and grace. (p. 47)

これは自然との「生きた関係」を失ってしまった現代人である Siegmund から文明のよごれた滓を洗いおとし、自然とのコミュニオンを回復するための不可欠な儀式なのである。*Women in Love* でも主人公 Birkin が情人 Hermione との固定してしまった関係をうちくだくために、雨の中を裸で植物とコミュニオンを交わす場面があるが、これも一種の Baptism である。

To lie down and roll in the sticky, cool young hyacinths, to lie on one's belly and cover one's back with handfuls of fine wet grass, soft as a breath, soft and more delicate and more beautiful than the touch of any woman; and then to sting one's thigh against the living dark bristles of the fir-boughs; and then to feel the light whip of the hazel on one's shoulders, stinging, and then to clasp the silvery birch-trunk against one's breast, its smoothness, its hardness, its vital knots and ridges—this was good, this was very good, very satisfying (p. 100)

この *Women in Love* のシーンなどは *The Trespasser* の 32 頁、46 頁の前述の文章とよく似ている。Lawrence は現代人にとって欠けているのはこの自然との生き生きとした交感であると、繰り返し彼の作品のなかで主張している。

But civilized man, having conquered the universe, may as well leave off bossing it. Because, when all is said and done, life itself consists in a live relatedness between man and his universe: sun, moon, stars, earth, trees, flowers, birds, animals, men, everything—and not in a “conquest” of anything by anything. Even the conquest of the air makes the world smaller, tighter, and more airless.¹⁹⁾

For the whole life-effort of man was to get his life into direct contact with the elemental life of the cosmos, mountain-life, cloud-life, thunder-life, air-life, earth-life, sun-life. To come into immediate *felt* contact, and so derive energy, power, and a dark sort of joy.²⁰⁾

Lawrence の最後の作品 *Apocalypse* の結論も、まさにこの “man-cosmos relationship” をとり戻すということである。

What we want is to destroy our false, inorganic connections, especially those related to money, and re-establish the living organic connections, with the cosmos, the sun and earth, with mankind and nation and family. Start with the sun, and the rest will slowly, slowly happen.²¹⁾

The Trespasser では、Siegmond と Helena の man-woman relationship において Siegmund が Helena の太母に屈服し、彼が男性としての主体性を失ってしまうと、この自然との交流はたち切られてしまう。

He felt detached from the earth, from all the near, concrete, beloved things; as if these had melted away from him, and left him, sick and unsupported, somewhere alone on the edge of an enormous space. (p. 61)

第 17 章で Siegmund は再び自然との communion を回復することになる。

He touched the smooth white slope of the stone gently with discovering fingers, in the same way as he touched the cheek of Helena, or of his own babies. He found great pleasure in this feeling of intimacy with things. A very soft wind, shy as a girl, put its arms around him, and seemed to lay its cheek against his chest. He placed his hands beneath his arms, where the wind was caressing him, and his eyes opened with wondering pleasure

"Once more," he said, and he took the sea in his arms. He swam very quietly. The water buoyed him up, holding him closely clasped. (p. 92)

Siegmond にとって石も風も海も、自然の万物が生命を帯びて再び甦り、彼は自然神話の世界の中に身を浸すことになる。

There under water, clamouring in a throng at the base of the submerged walls, were sea-women with dark locks, and young sea-girls, with soft hair, vividly green, striving to climb up out of the darkness into the morning, their hair swirling in abandon. (p. 93)

一方 Helena は Siegmund と違い、心から自然と共感出来ない女性である。彼女にとっての喜びは “to explore, to discover small treasures” であり、自然の世界は単に “a great wonder-box” にすぎないのである。彼女は “knowing” の世界の住人なのであり、自然は彼女の Siegmund に対する愛と同じように、彼女の頭の中で作りあげられた fancy にすぎないのだ。だから、彼女が空想を越えた自然の reality に相對するとき、海は “an awful lover” なのであり、Siegmund に似た存在となるのである。

It was true, the sea as it flung over her filled her with the same uncontrollable terror as did Siegmund when he sometimes grew silent and strange in a tide of passion. (p. 95)

Siegmund は彼女とは対照的にワイト島での 5 日間を終え、汽車に揺られて帰途についているときにも車窓から見える大地に愛を感じる。

They wound through the pass of the South Downs. As Siegmund, looking backward, saw the northern slope of the downs swooping smoothly, in a great, broad *bosom* of sward, down to the *body* of the land, he warmed with sudden love for the earth; there the great downs were, naked like a *breast*, leaning kindly to him. The earth is always kind; it loves us, and would foster us like a *nurse*. The downs were big and tender and simple. (*italics mine*) (p. 120)

“bosom” “body” “breast” “nurse” といった単語から明らかなように、大地は子をはぐくむ乳母あるいは母として擬人化されている。しかし Siegmund がワイト島という自然神話の世界から妻 Beatrice と 5 人の子供のいる London の彼の家、つまり世俗的現実の世界に帰還すると、たちまち人間と自然とのコミュニオンは失われてしまうことになる。

以上、*The Trespasser* における神話的要素をテキストにしたがって見てきたわけであるが、まず第一にこの小説はワグナー神話を背景とした “modern man” と “modern woman” の愛の物語であることである。「ニー

ベルングの歌」,「ヴェルズンガ・サーガ」,「トリスタンとイゾルデ」といった神話や伝説的要素に富んでいる。Siegmond のワイト島ゆきは、形式上から考えれば、Joseph Campbell の主張する“monomyth”の“separation—initiation—return”といったパタンと合致する。しかしながら、問題点はそういう神話の使用は、むしろ主人公の性格的弱さや現代人としての自意識の過剰、優柔不断を暴露するためのアイロニカルな手段であり、一つのパラドックスということである。だから前述のように、Campbell の神話のパタンにしても、英雄の帰還ならば当然仲間の人々に恩恵をもたらす力を Siegmund は持っているべきなのに、彼の場合は自殺で終わってしまうのである。しかも、主人公の別離や Siegmund の自殺もそれほど読者に共感を呼びおこす種類のものではないのである。それは、この自己中心的で自意識過剰の現代社会においては、もはや神とか英雄とかの出現は不可能であるとする作者自身の認識にあるのではなかろうか。したがって“Siegmond is dead”という発端でのセリフは、Nietzsche の「神は死せり」という言葉同様に重要な意義を帯びてくるのである。

つぎに、自然神話としての人間と自然のコミュニオンという点になると Lawrence は全く文句なしにこれを受け入れ、賛美し、この描写に専心していると考えられる。つまり Lawrence 流にいうならば、現代人にとって不可欠なことは失われてしまった人間対自然の生き生きとしたダイナミックな relationship を回復することなのである。ここに、この小説の一つの大きな救いがあり、また彼の有名な *Apocalypse* へと発展してゆく芽をひめているということになる。したがって、Lawrence がこうした人間とコスモスの交感を描写する文章は、*The Trespasser* における圧巻であり、まさに分析すること不可能な「実在感」をもって私たちに迫ってくるのである。そして、この自然神話の世界にあっては、この世界独得の“metamorphosis”がおこなわれ、自然はたえず擬人化され、それとは逆に人間は自然になぞらえることになる。そこにはただ人間と自然との輝かしく眩しいばかりのコミュニオンがあるのみである。

The function of the novel is to give you an emotional experience. To put you in direct contact with lives you may not otherwise have a chance to live. The writing is intended to sweep you along like a ritual. A living relationship to all things animates writing with life and warmth. A personal relationship to all things gives life.²²⁾

(昭和48年5月19日受理)

注

The Trespasser のテキストとしては Heinemann の *The Phoenix Edition* (1965) を使用した。

- 1) Evelyn J. Hinz, "The Trespasser: Lawrence's Wagnerian Tragedy and Divine Comedy," *The D. H. Lawrence Review* (University of Arkansas, 1971), 4-2, p. 122.
- 2) *Ibid.*, p. 123.
- 3) 渡辺 護『リヒャルト・ワーグナーの芸術』(音楽之友社, S. 40), pp. 422-423.
- 4) 『リヒャルト・ワーグナーの芸術』p. 279.
- 5) 『リヒャルト・ワーグナーの芸術』p. 280.
- 6) Evelyn J. Hinz, *op. cit.*, p. 127.
- 7) D. H. Lawrence, *Fantasia of the Unconscious and Psychoanalysis and the Unconscious* (Heinemann, 1961), p. 106.
- 8) Evelyn J. Hinz, *op. cit.*, pp. 133-134.
- 9) *Ibid.*, p. 126.
- 10) D. H. Lawrence, "The Captain's Doll," *The Short Novels* (I) (Heinemann, 1956), p. 84.
- 11) Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (Princeton Univ. Press, 1971), p. 30.
- 12) Andrew Lang, *Myth, Ritual and Religion* (AMS Press, 1968), pp. 123-124.
- 13) Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key* (Harvard Univ. Press, 1969), p. 180.
- 14) Ernst Cassirer, *An Essay on Man* (Yale Univ. Press, 1970), p. 81.
- 15) *Ibid.*, pp. 76-77.
- 16) Stephen J. Miko, *Toward Wormen in Love* (Yale Univ. Press, 1971), p. 38.
- 17) D. H. Lawrence, *Women in Love* (Heinemann, 1966), p. 170.
- 18) *Ibid.*, p. 100.
- 19) D. H. Lawrence, "Pan in America," *Phoenix* (Heinemann, 1967), p. 31.
- 20) D. H. Lawrence, "New Mexico," *Phoenix*, pp. 146-147.
- 21) D. H. Lawrence, *Apocalypse* (Heinemann, 1972), p. 104.
- 22) Anaïs Nin, *The Novel of the Future* (Peter Owen, 1969), p. 168.