

Lady Chatterley's Lover における 'dendroeroticism' の意味

川崎医療短期大学 一般教養

清水 雅子

(昭和62年 8月31日受理)

The Meanings of 'dendroeroticism' in *Lady Chatterley's Lover*

Masako SHIMIZU

Division of General Education

Kawasaki College of Allied Health Professions

Kurashiki 701-01, Japan

(Received on Aug. 31, 1987)

概 要

D. H. ロレンスの最後の長編小説 *Lady Chatterley's Lover* の中心思想は、現代文明によって心身共に蝕ばまれていく人間の悲劇を、根源的な性にひそむ文明以前の原始の力によって救済しようとするものである。本稿は、主人公コンスタンツ チャタレイの生の救済が、自然——作品の背景である森——と結びつきたいわゆる樹木性愛 (dendroeroticism) であることを、特にコニーをとりまく諸相と、メラーズとの性描写における文体的特質を中心に明らかにした。

Abstract

In *Lady Chatterley's Lover*, D. H. Lawrence's last novel, he revealed the tragedy of our life in this civilized age in focus of some deathlike aspects surrounding Constance Chatterley, and also showed his answer by Connie's way of living with sexual intercourse with Mellors in the 'wood'.

In this thesis, we study Connie's salvation which is deeply connected with the so-called dendroeroticism, and make clear Laurentian eroticism as a circuit in relation with nature in the 'wood'.

序

D. H. ロレンスの最後の長編小説 *Lady Chatterley's Lover* (1928)¹⁾ は、主として表現の卑猥性をめぐって様々な論議を呼び、1960年、本国イギリスで無削除版の出版を許された後もなお、その性描写が好奇の対象とされている不幸な作品である。この小説が卑猥であるかどうかについては、イギリスばかりでなく、我が国においても法廷で争われた「チャタレイ裁判」における諸氏の弁護²⁾ に詳しく、今さら筆者が新たに加えるものはない。

言うまでもなく、L. C. L. の中心思想は、機械文明によって心身共に蝕ばまれていく現代の人間を、根源的な性にひそむ優しさと暖かさによって救済するものである。本稿は、主人公コンスタンス チャタレイの生の救済が肉体的・生理的次元をつきぬけた性質を有し、自然——作品の背景である森——と深く結びついた、いわゆる樹木性愛 (dendroeroticism) の側面を示していることを、作品の構造と文体から明らかにする。

ロレンスの作品には、小説であれ、詩であれ、紀行文であれ、常に2つの対立した状態——生と死——の諸相が示されている。特に晩年には生の回復、救済が急務となり、*The Man Who Died* では、キリストの死と復活という神話の形に、*Apocalypse* では、新約聖書の「ヨハネ黙示録」のロレンス的解釈に、紀行文 *Etruscan Places* では、異教の原始エトルリア民族の死生観に、ことばの限界を超えたとも言える詩 *The Ship of Death* においては、死から生への甦りに、ロレンス独自の境地を表した。L. C. L. もまた、現代の人間がおかれている死の状況と生命の回復の方向が小説の形で示されたものに他ならない。

ロレンスはエッセイ *Why the Novel Matters* の中で、小説の働きに関して次のように考えを述べている。

The novel is the one bright book of life. Books are not life. They are only tremulations on the ether. But the novel as a tremulation can make the whole man alive tremble. Which is more than poetry, philosophy, science, or any other book-tremulation can do. ...

To be alive, to be man alive, to be whole man alive: that is the point. And at its best, the novel, and the novel supremely, can help you. It can help you not to be dead man in life. ...

And only in the novel are *all* things given full play, or at least, they may be given full play, when we realize that life itself, and not inert safety, is the reason for living. For out of the full play of all things emerges the only thing that is anything, the wholeness of a man, the wholeness of a woman, man alive, and live woman.³⁾

我々は生きている人間であることが何よりも大切であり、生きているとは、肉体的に精神的に全意識が生きている全人である状態を言い、そのような生命の持つ力を伝えるのが小説であると、彼はみなした。L. C. L. 冒頭のパラグラフは、このような意味で生きることが出来なくなった人間の悲劇が描写の対象であることを示し、その簡潔な文体は彼の文明に対する醒めた目を読者に意識させる。

OURS is essentially a tragic age, so we refuse to take it tragically. The cataclysm has happened, we are among the ruins, we start to build up new little habitats, to have new little hopes. It is rather hard work: there is now no smooth road into the future: but we go round, or scramble over the obstacles. We've got to live, no matter how many skies have fallen.⁴⁾

Ours is essentially a tragic age. の ours とは our life in our age の意味であることが、冒頭に続く数章において、無駄のない客観的な筆致で示され展開する。以下その文体的特徴について考察する。

1. 'nothingness', 'a bitch goddess of success' の意味

コニーの悲劇の直接の原因は、夫が戦争で負傷したという設定になっている。準男爵クリフォード チャタレイは奇跡的に命をとりとめ、腰からの半身は永久に麻痺したまま、チャタレイ家の名を存続する望みをもってラグビー邸へと戻ってくる。

文体的側面に表れた悲劇の様相について、まずクリフォードをめぐる表現を抜き出し考察する。

〈生活に関する表現〉

He was remotely interested; but like a man looking down a microscope, or up a telescope. He was not in touch. He was not in actual touch with anybody, save, traditionally, with Wragby, and, through the close bond of family defence, with Emma. Beyond this nothing really touched him. Connie felt that she herself didn't really, not really touch him; perhaps there was nothing to get at ultimately; just a negation of human contact.⁵⁾ (下線筆者・以下同様)

Of physical life they lived very little. ... Everything went on in pretty good order, strict cleanliness, and strict punctuality; even pretty strict honesty. And yet, to Connie, it was a methodical anarchy. No warmth of feeling united it organically. The house seemed as dreary as a disused street.⁶⁾

Connie and Clifford had now been nearly two years at Wragby, living their vague life of absorption in Clifford and his work. Their interests had never ceased to flow together over his work. They talked and wrestled in the throes of composition, and felt as if something were happening, really happening, really in the void.⁷⁾

〈小説に関する表現〉

Still he was ambitious. He had taken to writing stories; curious, very personal stories about people he had known. Clever, rather spiteful, and yet, in some mysterious way, meaningless. The observation was extraordinary and peculiar. But there was no touch, no actual contact. It was as if the whole thing took place in a vacuum. And since the field of life is largely an artificially-lighted stage today, the stories were curiously true to modern life, to the modern psychology, that is.⁸⁾

Connie's father, when he paid a flying visit to Wragby, said in private to his daughter: As for Clifford's writing, it's smart. but there's nothing in it. It won't last! ... Connie looked at the burly Scottish knight who had done himself well all his life, and her eyes, her big, still-wondering blue eyes became vague. Nothing in it! What did he mean by nothing in it? If the critics praised it, and Clifford's name was almost famous, and it even brought in money ... what did her father mean by saying there was nothing in Clifford's writing?⁹⁾

〈性に関する表現〉

Clifford married Connie, nevertheless, and had his month's honeymoon with her. ... and the sex part did not mean much to him. They were so close, he and she, apart from that. And Connie exulted a little in this intimacy which was beyond sex, and beyond a man's 'satisfaction'. Clifford anyhow was not just keen on his 'satisfaction', as so many men seemed to be. No, the intimacy was deeper, more personal than that. And sex was merely an accident, or an adjunct, one of the curious obsolete, organic processes which persisted in its own clumsiness, but was not really necessary.¹⁰⁾

'Well,' stammered Clifford, 'even then I don't suppose I have much idea ... I suppose marry-and-have-done-with-it would pretty well stand for what I think. Though of course between a man and woman who care for one another, it is a great thing.'

'What sort of great thing?' said Tommy.

'Oh ... it perfects the intimacy,' said Clifford, uneasy as a woman in such talk.

'Well, Charlie and I believe that sex is a sort of communication like speech. Let any woman start a sex conversation with me, and it's natural for me to go to bed with her to finish it, all in due season.'¹¹⁾

下線で示したように、クリフォードに関する表現には、否定語及び否定的意味語が頻出する。特にコニーに父マルカム卿がそっとクリフォードの小説を評したことば——“As for Clifford's writing, it's smart, but there's nothing in it.”——は、彼の人間性をも残酷なほど端的に言い表している。この否定語 nothingness は、特に第5章までに頻出する文体的キーワードであり、他の否定的意味語と反響しあって悲劇の様相を照らし出す文体効果をもつ。nothingness とその他の否定語の反復は、肉体的不能が人間生来の本源的な力を消滅させ、感受性を鈍らせ、有機的な人との交わりから生まれる暖かさや優しさを奪う要因となることを表現する。さらに、肉体が nothing であれば魂も nothing となり、nothing から生ずるものは、たとえ世間から認められる小説であろうと、チャトレイ家の準男爵に対する人々の敬意や、経営する炭坑であろうと、すべて nothing であると読者に説得しようと意図されている。

しかし、ロレンスがクリフォードを paralysis にした扱いについては、批評家の間にも不当であるという批判もあり、小説の中でも「クリフォードよ、彼の罪ではなかったのに」¹²⁾ と、彼を冷淡に処遇する結果となったことに言い訳めいた表現もみられる。確かに若くして demi-virgin の状態におかれたコニーの悲劇を妥当化するには安易な方法であったかも知れない。また、クリフォードの実態を突こうとする簡潔な nothingness, nothing の反復は、スピーディで客観的な筋運びと相まって、クリフォードを必要以上に突き離し、悪者に仕立てあげているという逆効果を読者に与えているかもしれない。しかし引用¹⁰⁾にみられるように、クリフォードは下半身麻痺になる以前に、既に内的不能の資質を有していたという記述を読み落してはならない。ロレンスはクリフォードの肉体的・内的無感覚を描くことによって、現代の機械主義・物質主義が人間にもたらした悲劇の実相を表そうとしたのである。決して、sexual ability の有無が全人としての人間を決定するのではないことを、彼は若い劇作家マイクリスとコニーとの東

の間の情事を挿入することによって言おうとする。

- (1) She felt a terrible appeal coming to her from him, that made her almost lose her balance. ...

He looked up at her with the full glance that saw everything, registered everything. At the same time, the infant crying in the night was crying out of his breast to her, in a way that affected her very womb.

'It's awfully nice of you to think of me,' he said laconically.

'Why shouldn't I think of you?' she exclaimed, with hardly breath to utter it. ...

He gave the wry, quick hiss of a laugh.

'Oh, in that way! ... May I hold your hand for a minute?' he asked suddenly, fixing his eyes on her with almost hypnotic power, and sending out an appeal that affected her direct in the womb. ...

Then he looked up at her with that awful appeal in his full, glowing eyes. She was utterly incapable of resisting it. From her breast flowed the answering, immense yearning over him; she must give him anything, anything.¹³⁾

- (2) He was the trembling excited sort of lover, whose crisis soon came, and was finished. There was something curiously childlike and defenceless about his naked body: as children are naked. His defences were all in his wits and cunning, his very instincts of cunning, and when these were in abeyance he seemed doubly naked and like a child. of unfinished, tender flesh, and somehow struggling helplessly.¹⁴⁾

引用(1)の反復語 *appeal* は *the infant crying*, *curiously childlike*, と重複して、ミックの小児性を表現する語であり、小児性は彼の *egotism* を写し出す。母親が夜泣きする子どもをあやすような“与える”だけの彼との行為は、コニーの“女”の部分が充足されないことを意味する。彼が行為中 *gentle* でありながら、絶えず *detached*, *aware of outside* であること、後はひたすら *humbly*, *miserably* の風を装い、*desperate note of cynicism* を漂わせるのは、彼が恋愛においても〈演技者〉〈アウトサイダー〉〈自己中心的利他主義者〉である表れである。

'You couldn't go off at the same time as a man, could you? You'd have to bring yourself off! You'd have to run the show!'

This little speech, at the moment, was one of the shocks of her life. Because that passive sort of giving himself was so obviously his only real mode of intercourse.¹⁵⁾

上記引用文におけるミックの *sexual intercourse* における小児的な '*passive sort of giving himself*' は、彼の性が本当は女と無縁の性質であり、その *gentleness*, *defenceless* はコニーにとっては *brutality* の裏返し以外の何物でもなかったことを表す。同時期中篇 *The Man Who Died* にあるような「与えるに無欲、受けるに無欲な」相手との出会いを理想としたロレンスは、ミックの *sexual ability* の真相に与えるものをもたない空虚な人間を描こうとしている。このコニーとミックの交渉にも、否定語 *nothing* が畳み込むように使用され、ミックの内

的無感覚がコニーに及ぼす状態が伝えられる。

クリフォドやマイクリスが全身にまとっている輝やかなしい成功や地位、金、すべてが不純なるものから生み出された純なるもの、その本質は虚無だとコニーは感じとる。そして中味が空っぽでありながら、成功、地位、名声に飽くことなき関心を抱く男たちが、コニーの目を通して次のように表現される。

Michaelis arrived duly, in a very neat car, with a chauffeur and a manservant. He was absolutely Bond Street! But at sight of him something in Clifford's county soul recoiled. ... Yet he was very polite to the man; to the amazing success in him. The bitch-goddess, as she is called, of Success, roamed, snarling and protective, round the half-humble, half-defiant Michaelis' heels, and intimidated Clifford completely: for he wanted to prostitute himself to the bitch-goddess. Success also, if only she would have him.¹⁶⁾

There was Clifford's success: the bitch-goddess! It was true he was almost famous, and his books brought him in a thousand pounds. His photograph appeared everywhere. ... He seemed the most modern of modern voices. With his uncanny lame instinct for publicity, he had become in four or five years one of the best known of the young 'intellectuals'.¹⁷⁾

He realized now that the bitch-goddess of success had two main appetites: one for flattery, adulation, stroking and tickling such as writers and artists gave her; but the other a grimmer appetite for meat and bones. And the meat and bones for the bitch-goddess were provided by the men who made money in industry.¹⁸⁾

上記引用に共通する語句、a bitch goddess of success (成功という牝犬神)は、nothing, nothingnessと同様に、L. C. L冒頭の'tragedy'の意味を具象化する文体的キーワードとみなすことが出来よう。ミックが女に与えることの出来る幸福——「あらゆる幸福・・・衣裳、宝石、気持のいいナイトクラブ、逢いたい人にはだれでも逢える、流行の生活、旅行をすればどこでも受ける相当の待遇」——は、まさしくミックの人工的・即物的発想から生じ、コニーには“牝犬神”の臭いがするだけである。このことから、コニーが多くのもを求めたのではないことがわかるであろう。クリフォドとの過度な精神生活を引き金に、ミックにつきまとう虚無感に追いつきをかけられるように、コニーの魂には不安、恐怖、滅びへと向かう死の意識が広がっていく。彼女が必要としたのは、ロレンス流に言えば“a bit of warmheartedness' (一片の暖かい心)、'tenderness' (優しさ)であった。そのような望みをになう存在として“森”が死の諸相と平行して少しずつ姿を現す。

2. dendroeroticism とコニーの生の救済

〈背景としての森〉

ロレンスは人間を三者との関係——男と女，男と男，男（女）と自然との生きた関係——でとらえようとした。特に自然との生命の交歓が、彼の思想の根幹を成す要素であり、自然描写はロレンス文学に豊かな魅力を与えている。

L. C. L.のプロットは、チャタレイ家の屋敷、ラグビー邸をはさんで前方に彼らが支配する炭坑、後に広がるロビンフッドの森という背景の中で展開するが、森は単なる背景という役割を超えて、プロット、人物、テーマの発展と不可分に結びつき、ロレンスの思想を具現する重要な意味を持たされている。

歴史的にみても、森はヨーロッパ文明と切り離して考えることが出来ない存在である。「ガリア戦記」にも言及されているように、北ヨーロッパの森は、一度足を踏み入れると先がまったく見えない深く暗い森であった。ヨーロッパ文明の歴史とは、森から恩恵を受ける一方で、森の厳しさと戦い、森を切り開いていく過程であったと言える。川崎寿彦氏は、「森のイングランド」に、そのような森と文明の相剋を著し、イングランドの森の諸相を英文学史の流れに沿って考察を行っている。氏によれば、「19世紀以後の森の運命は、それまでのように需要があるから切られるのではなく、もはや需要がないから切られるということでもあった。これは絶望的な状況である。なぜなら需要に応じる破壊は、かならず再生産の手段を要請するから、自然のリサイクルを目指さざるをえない。言い換えればそれまでの森林伐採は、曲がりなりに、コピスやポラードの伝統的技術を応用した、森林経営の一部であった。しかしもはや需要がないとなれば、森林は最終的に除去されてしまうのである。このような森林の破壊をもたらした一つの力は、いうまでもなく都市、しかも産業都市である。」¹⁹⁾

石炭の需要は、文明の始まりから18世紀までの間、森に存在意義を与えていた木炭の需要を途絶えさせるという致命的な打撃を与えた。炭坑夫の子どもに生まれたロレンスは、もの心ついて以来、炭坑から昼も夜も風によって漂ってくる粉塵をあび、ぼた山の波を見て育ち、産業国・工業国イギリスが、生命のリサイクルを自然から奪っていく過程を実感として受けとめた人間であった。彼がL. C. L.において、クリフォードが支配する炭坑とラグビー邸に「破壊者」のもつ死のイメージを与えたのは、文明の強大な「破壊力」に対する生来の嫌悪と絶望からであったと言えよう。そしてそのアンティテーゼとして、彼は森と森番メラーズに根源的な生命・原始的な力を備える「野蛮人」を体現させる。コニーの森への逃避と、森への感応、メラーズとの出会い、肉体の交わりに重なる森との一体化、生の回復の過程は、人間が文明が始まる以前から持ち続け、今も内にひそめている〈野蛮〉の生命力を回復していく過程である。

以上の視点に立って、コニーの森に対する感応の変化と、それに対応して営まれるメラーズとの sexual intercourse の描写の特性を考察する。

〈コニーの森への感応の変化〉

(1) コニーの内的不能を照らし出す森

But it was not really a refuge, a sanctuary, because she had no connexion with it. It was only a place where she could get away from the rest. She never really touched the spirit of the wood itself ... if it had any such nonsensical thing.²⁰⁾

最初から森はコニーにその本当の姿を顕現したわけではない。ストーリーの展開においてコニーの心的状態と森は対応して描かれ、最初は彼女の実態のない生活を写し出すかのように、森は夢のように、「実在物の影」にすぎない。逃避の場所としての森は、コニーとの接触をもたず、森の精神を現すこともしない。コニーは自分もまたからっぽになりつつあることを自覚し始める。森は背景のまままでとどまって、コニーの虚無を浮きぼりにする。

クリフォードと森に散歩に出かけたコニーは、突然立ち現れたメラーズにびっくりする。彼女はメラーズの「個人的な関心をもたない眼」「人を近づけない」「自由な兵士」「超然と人に近づこうとしない」様子に魅かれる。このようなメラーズの描写と、森のコニーに対する状況描写が同質であることは注目に値する。またメラーズの出現は、コニーとクリフォード、そしてマイクリスとの間の空虚を浮かびあがらせる契機ともなっている。

(2) 古い樹木のもの言わぬ沈黙への感応とメラーズの裸体

She turned the corner of the house and stopped. In the little yard two paces beyond her, the man was washing himself, utterly unaware. He was naked to hips, his velveteen breeches slipping down over his slender loins. And his white slim back was curved over a big bowl of soapy water, in which he ducked his head, shaking his head with a queer, quick little motion, lifting his slender white arms, and pressing the soapy water from his ears, quick, subtle as a weasel playing with water, and utterly alone. Connie backed away round the corner of the house, and hurried away to the wood. In spite of herself, she had had a shock.²¹⁾

言伝てを伝えるために森に入ったコニーが、偶然、腰まで裸になって体を洗っているメラーズのうしろ姿を目にする場面である。彼女が受けたショックは「全く孤独で暮らしている人間の・・・肉体」に対するものである。このメラーズの描写は、その直前にある森の描写と同じ意味を含んでいる。

Connie walked dimly on. From the old wood came an ancient melancholy, somehow soothing to her, better than the harsh insentience of the outer world. She liked the *imyardness* of the remnant of forest, the unspeaking reticence of the old trees. They seemed a very power of silence, and yet a vital presence. They, too, were waiting: obstinately, stoically waiting, and giving off a potency of silence. Perhaps they were only waiting for the end; to be cut down cleared away the end of the forest, for them the end of all things. But perhaps their strong and aristocratic silence, the silence of strong trees, meant something else.²²⁾

森の「古い樹木のもの言わぬ沈黙」とメラーズの見られているとは知らない無意識の裸体とメラーズの外界との断絶・逃避が重複し、「ひとつの生命の暖かい白い焰」というショックをコニーの子宮が受けたのである。

(3) 松の若木への感応とクリフォドからの解放の自覚

Constance sat down with her back to a young pine-tree, that swayed against her with curious life, elastic, and powerful, rising up. The erect, alive thing, with its top in the sun! And she watched the daffodils turn golden, in a burst of sun that was warm on her hands and lap. Even she caught the faint, tarry scent of the flowers. And then, being so still and alone, she seemed to get into the current of her own proper destiny. She had been fastened by a rope, and jaggling and snarring like a boat at its moorings; now she was loose and adrift.²³⁾

クリフォドの身のまわりを世話するボルトン夫人に、森番の裏庭に咲く水仙をみては、と勧められて森へ入ったコニーは、これまでとは違った森との感応を体験する。妙にきらきら輝く日光、揺れ動く風、アネモネや桜草の咲く様——これまでの森の沈黙・無関心さとは違って、森そのものが生命に息づいている。コニーは森への感度が高まったことを表すように「ふしぎに興奮してくる。」松の若木にもたれて、風にふるえる水仙をながめているうちに、松の木の「ふしぎな生命の弾力のある強い揺りかえす力」がコニーの体に伝わってくる。同類共感の現象をロレンスはこのように描く。コニーは自然との同類共感をもつと同時に、「舟が岸から離れて漂い始める」ように、クリフォドから解放されていく自覚が生ずる。コニーの生命への回復の第1歩はこのようにして、森の自然——樹木——への感応能力の回復から始まっていることに、L. C. Lは特有の意味をもつ。

(4) 雛鳥と母性の目覚め

メラーズとコニーのはじめての性描写は、その直前にある2つの記述を見落せば、いかにも唐突に感じられ、その本当の意味を理解出来ないであろう。

ひとつは、子どもをコニーに生んでほしいというクリフォドの提案である。以前彼はそのことを口にしたことがあった。

'It would almost be a good thing if you had a child by another man', he said. 'If we brought it up at Wragby, it would belong to us and to the place. I don't believe very intensely in fatherhood. If we had the child to rear, it would be our own, and it would carry on. Don't you think it's worth considering?'

Connie looked up at him at last. The child, her child, was just an 'it' to him. It ... it ... it ... !²⁴⁾

子どもを必要とするクリフォドの気持には、コニーの母性など頭がない。貴族という地位、炭坑主、森の支配者という立場を存続させるための特権階級のエゴイズムである。あるいはコ

ニーと自分の間の空虚を埋める手段にすぎない。子どもを指す代名詞‘it’は、クリフォドの生命を物質視する端的な表現と言えよう。そして再度子どもを生んでほしい、誰の子であるかは問わないという提案に、コニーは肉体不能者のもつ無感覚、コニーの“女”への残酷さ、力ある實際家でありながら感情的な部分の凍結を覚える。

もうひとつは、森に逃げたコニーがメラーズから雛鳥を手の中に受けとり、一滴の涙を流す場面である。

‘There!’ he said, holding out his hand to her. She took the little drab thing between her hands, and there it stood, on its impossible little stalks of legs, its atom of balancing life trembling through its almost weightless feet into Connie’s hands. But it lifted its handsome, clean-shaped little head boldly, and looked sharply round, and gave a little ‘peep’. ‘So adorable! So cheeky!’ she said softly.

The keeper, squatting beside her, was also watching with an amused face the bold little bird in her hands. Suddenly he saw a tear fall on to her wrist.²⁵⁾

一滴の涙は、「微小な存在」へのコニーの母性の回復、「生命の震え」への感動、そして自分の中の生命の不在への悲しみを意味する。この一滴の涙が、メラーズを触発し、彼の「もう永久に消えたと思っていた昔の焰が、彼の腰部にほとぼしり、はねあがる。」

子どもを〈記号〉にすぎないと考えるクリフォドの無感覚・冷たさと、雛の細い小さい脚から伝わる生命の実感とは対比的である。メラーズとコニーが sexual intercourse をもつに至る時間的距離は極めて短い、上記の2つの記述を前提にすれば、それは突然の出来事ではなく必然であったと理解できるであろう。

メラーズの経歴に関しては、小説の始まりに一踏鉄工、森番の経験、軍隊生活を送り、妻と別居中——と紹介されているように、彼は社会的には Lady Chatterley とは雇用者、使用人の関係にあり、下層階級に属する。チャタレイ夫人のメラーズに対する意識、関心さえも、時折クリフォドが批判するように、特に階級意識の強いイギリスではもってはならないことであり、ふたりの出会いはあってはならない出来事である。しかし上述のようなコニーの森への感応の変化からみれば、ロレンスは〈森〉という共通項目をもつ人間の出会いを強調しているのである。彼らは人間との接触を失い、森を隠れ家とし、聖域とし、森の自然と交感できる能力をもつ人間である。そういう意味で、彼らの性の中核は、森との同類共感に根ざした dendroeroticism (樹木性愛) にあると考えられる。

〈性描写の特性〉

dendroeroticism (樹木性愛) は、人間と植物の間の同類共感にもとずいた行為である。その慣習は、川崎寿彦氏によると、「西洋でも東洋でも古来行われてきた植物界の豊かな実りを願う豊饒信仰の一形態である。…村の男たちが森に出かけて行き木に向かってセックスのま

ねごとをする。男女が森の木の下で、または畑の土の上で、セックスまたはそのまねをする。これは植物たちを性的に興奮させ、豊かな実りをうながそうとする豊饒の呪術にほかならない。²⁶⁾ そして森氏が、「D. H. ロレンスの思想の内部で、性と生命と森とは聖なる三位一体を形成していたようだ。ということは彼の文学がきわめて樹木性愛的であることを意味する。²⁷⁾と指摘するように、メラーズとの性はコニーの自然との交感、全人格的な森の生命力への感応を前提として展開する。それは、人間、森の同類共感という祖型的な感性に根ざした性であり、さらに自然のリサイクルを示していることに、その特性を見出すことが出来よう。

以下、そのような性の特性が文体的にどのように表出されているかを考察する。下記引用は、場面、文体ともに最も dendroerotic であると思われる箇所である。

He led her through the wall of prickly trees, that were difficult to come through, to a place where was a little space and a pile of dead boughs. ...

Then as he began to move, in the sudden helpless orgasm, there awoke in her new strange thrills rippling inside her. Rippling, rippling, rippling, like a flapping overlapping of soft flames, soft as feathers, running to points of brilliance, exquisite, exquisite and melting her all molten inside. It was like bells rippling up and up to a culmination. She lay unconscious of the wild little cries she uttered at the last. But it was over too soon, too soon, and she could no longer force her own conclusion with her own activity. This was different, different. ...

Whilst all her womb was open and softly clamouring, like a sea-anemone under the tide, clamouring for him to come in again and make a fulfilment for her. She clung to him unconscious in passion, and he never quite slipped from her, and she felt the soft bud of him within her stirring, and strange rhythms flushing up into her with a strange rhythmic growing motion, swelling and swelling till it filled all her cleaving consciousness, and then began again the unspeakable motion that was not really motion, but pure deepening whirlpools of sensation swirling deeper and deeper through all her tissue and consciousness, till she was one perfect concentric fluid of feeling, and she lay there crying in unconscious inarticulate cries.²⁸⁾

prickly trees の間を分け入った小さな空間という背景そのものが dendroerotic である。

文体的にも、下線で示した rippling の反復が、「樹液」のイメージを形成していると考えられ、dendroerotic であると言える。メラーズの helpless organism がコニーの体内に新しいふしぎな震動を起こす。rippling, rippling, rippling ... とさざ波のように広がっていくさま、tide, stirring, swelling, cleaving, swirling など一連の液体の動きを表現する語の使用は、メラーズからコニーに流れ込んだ樹液が、彼女の体内で変化し高まっていく動きを表現している。

このように dendroerotic な樹液のイメージは、別の場面では、洪水、海の比喩が官能の火、'flame of desire' という表現と結びつき、官能の流れとなってコニーの内部にひとつの変化をもたらす様が描かれる。

… And softly, with that marvellous swoon-like caress of his hand in pure soft desire, softly he stroked the silky slope of her loins, down, down between her soft warm buttocks, coming nearer and nearer to the very quick of her. And she felt him like a flame of desire, yet tender, and she felt herself melting in the flame. She let herself go. She felt his penis risen against her with silent amazing force and assertion, and she let herself go to him. She yielded with a quiver that was like death, she went all open to him. And oh, if he were not tender to her now, how cruel, for she was all open to him and helpless!²⁹⁾

このような“樹液”という森の生命力の流入は、上記2つの引用箇所にごチックで示したように、unconscious（無意識な）状態、like a death（死のような）状態でなされていることを見逃がしてはならない。なぜなら unconscious, death はロレンス文学では、‘oblivion’（忘却）のイメージと結びつき、‘oblivion’は、特に彼の晩年には、死から生への甦りのための一種の通過儀礼的空間として、極めて重要な意味をもつからである。特に *The Ship of Death* は、‘oblivion’が見事に、ことばの美にまで昇化した詩である。³⁰⁾

… and the little ship is there; yet she is gone.
She is not seen, for there is nothing to see her by.
She is gone! gone! and yet
somewhere she is there.
Nowhere!³¹⁾

「舟は消えた！消えた！だがどこにいる。どこにもいない！」舟が見失われた忘却の世界は死後の世界か、性の世界か定かでない忘却の世界である。けれども“Wait, wait! … A flush of rose, and the whole thing starts again”と生の甦りが暗示される世界である。この詩にある忘却の表現—— She is gone! gone! ——と同じ表現がメラーズとコニーの性にも現れる。

And it seemed she was like the sea, nothing but dark waves rising and heaving, heaving with a great swell, so that slowly her whole darkness was in motion, and she was ocean rolling its dark, dumb mass. Oh, and far down inside her the deeps parted and rolled asunder, in long, far-travelling billows, and ever, at the quick of her, the depths parted and rolled asunder from the centre of soft plunging, as the plunger went deeper and deeper, touching lower, and she was deeper and deeper and deeper disclosed, and heavier the billows of her rolled away to some shore, uncovering her, and closer and closer plunged the palpable unknown, and further and further rolled the waves of herself away from herself, leaving her, till suddenly, in a soft, shuddering convulsion, the quick of all her plasm was touched, she knew herself touched, the consummation was upon her, and she was gone. She was gone, she was not, and she was born: a woman.³²⁾

She was gone. とは彼女が忘却に入ったこと、She was born. とは、性の忘却の中に甦った事実を、a woman, the unknown man とは忘却の中で個としてのコニーとメラーズが消え、impersonal な存在であるひとりの「男」とひとりの「女」が出会うことを意味する。

この‘oblivion’のイメージがメラーズとコニーの性描写には初めからみられるのである。

She lay quite still, in a sort of sleep, in a sort of dream. Then she quivered as she felt his hand groping softly, yet with queer thwarted clumsiness among her clothing. Yet the hand knew, too, how to unclothe her where it wanted. He drew down the thin silk sheath, slowly, carefully, right down and over her feet. Then with a quiver of exquisite pleasure he touched the warm soft body, and touched her navel for a moment in a kiss. And he had to come in to her at once, to enter the peace on earth of her soft, quiescent body. It was the moment of pure peace for him, the entry into the body of the woman.

She lay still, in a kind of sleep, always in a kind of sleep. The activity, the orgasm was his, all his: she could strive for herself no more. Even the tightness of his arms round her, even the intense movement of his body, and the springing of his seed in her, was a kind of sleep, from which she did not begin to rouse till he had finished and lay softly panting against her breast.³³⁾

上記引用箇所の反復語 'sleep' は、忘却をイメージ化する語とみなされ、無意識の領域における性を暗示する。マイクリスがコニーとの性行為中、絶えず外界を意識し、情熱的でありながらコニーとは無縁の意識をもち、自らを忘れることがなかったという記述とは、まったく対称的である。けれども、この場でコニーがすぐ前述のような 'oblivion' の世界に入り、生へと甦ったわけではない。彼女はメラーズの慰藉を感じ、in a sort of sleep, in a sort of dream に入りながら、そのあと、Was it real? Was it real? と自問せざるを得ない。ロレンスは性そのものが人を解放させるとは考えていないようである。コニーの性が 'oblivion' と同質になっていく過程には、森との交感、森との一体化が必要とされている。

She went to the wood next day. It was a grey, still afternoon, with the dark-green dogs'-mercury spreading under the hazel copse, and all the trees making a silent effort to open their buds. To-day she could almost feel it in her own body, the huge heave of the sap in the massive trees, upwards, up, up, to the bud-tips, there to push into little flamey oak-leaves, bronze as blood. It was like a tide running turgid upward, and spreading on the sky.³⁴⁾

「巨大な榎の木の樹液のものすごい昂まり…小さな焰かとも思われる若葉となって開こうとする力」をコニーが感ずることが出来た直後、彼女はメラーズに会いに出かける。それは森の樹木と同じ交感をメラーズと持とうとする無意識の欲求と考えることが出来よう。ところが実際には、彼女は彼の体の動きを ridiculous だと思い、彼に憤りを覚え、'I can't love you.' と涙で訴え、別れる時、'your ladyship' という皮肉めいた敬語にひかかりをもつ。「忘却」とはかけ離れたコニーが浮きぼりにされる。妨害しているのは、彼女の中にある 'inward resistance' である。'inward resistance' とは、個人的意識、階級意識、自我、肉体に対する嫌悪感、罪悪感、無知等々、人間を束縛する諸要素から生ずる。コニーは、森、樹木との交感によって、そのような 'inward resistance' の強い力から解放されていく。この項の最初に引用した dendroerotic な場面では、その直前に、She was giving way. She was giving up. というコ

ニーの自己放棄を意味のセンテンスがおかれているが、彼女が己れを捨てることが出来たのは彼女自身の力によったのではなく、この場面の前にある先の森の樹木の小さな焰との交感によったものと考えられる。そしてメラーズとの dendroerotic intercourse の直後、彼女は理由なく子宮に赤ん坊がいることを直感する。森の生命がコニーの内に根づいたこと、森とコニーとの一体化がなされた証である。

She was like a forest, like the dark interlacing of the oak wood, humming inaudibly with myriad unfolding buds. Meanwhile the birds of desire were asleep in the vast interlaced intricacy of her body.³⁵⁾

この後も、'inward resistance' の強い力はコニーをとらえてなかなか離そうとしない。しかし森との一体化をなしたコニーは、自己を放棄することで、忘我、無意識の領域に没入し、unknown なる存在と接触し、コニーという個ではない plasm のような存在へと変化することが出来る。このように忘却の世界に没入する最後の key は、コニー自身にあった。森はその触媒、メラーズはその中核であると考えることが出来る。

下記引用の雨の場面は、unknown なる存在に接触したコニーが自己変貌を逐げるさまを劇的に表す。

She was nearly at the wide riding when he came up and flung his naked arm round her soft, naked-wet middle. She gave a shriek and straightened herself, and the heap of her soft, chill flesh came up against his body. He pressed it all up against him, madly, the heap of soft, chilled female flesh that became quickly warm as flame, in contact. The rain streamed on them till they smoked. He gathered her lovely, heavy posteriors one in each hand and pressed them in towards him in a frenzy, quivering motionless in the rain. Then suddenly he tipped her up and fell with her on the path, in the roaring silence of the rain, and short and sharp, he took her, short and sharp and finished, like an animal.³⁶⁾

たたきつける雨の中に全裸で飛び出すコニーの行動、全裸で追いかけるメラーズ、'animal' のような 'short and sharp' な営みは、当時のビクトリア朝的道德観を生活の基準とする人々に、異様と受けとられ衝撃を与えたと推測できる。しかし「雨」は、コニーの本性にひそむ「原始」「野蠻」を呼び起こす自然の力を意味する。この場合、決して「暴力」、「乱暴」と同義ではないのはいままでのない。'an animal' とは、人間が下等動物に下落したというのではない。高等動物であるメラーズとコニーが、〈本性〉そのものになったという意味である。'nakedness' はもちろんポルノグラフィックな描写ではなく、人間のみが着用する「衣服」に象徴されている——社会的地位、富、個人的好み——などを脱ぎ捨て、impersonal な存在として向きあうことを意味する。'She looked another creature.' と説明されているように、この時コンスタンツ チャタレイは、恋でもなく愛でもなく、快楽でもなく、存在そのものを解き放つ官能の瞬間に生き、クリフォドの虚無からも、メラーズからも、自分自身からさえ解き放たれ、ロレンスの意味での自由な存在へと転成したのである。

人々に衝撃を与え、人々から批難を浴びた *L. C. L.* の性描写は、このようにポルノグラフィーターとも、いわゆる「愛」とも異質である。ロレンスは「愛」より以前のわるびれない健康な性を志向する、人間の神聖を信じた作家であった。「愛」ということばには、「性」よりも高く位置し、人間を罪悪視し、不自然なタブーを課す意味が含まれている。キリスト教的愛、中世末期から続く愛の観念は、ヨーロッパ人に様々な抑圧を与えてきた。日本人には儒教思想の浸透による道徳観、倫理観がそれに相当する。そのような抑圧は性を隠湿なポルノグラフィーターとしてとらえる傾向をもたらす。ロレンスは、確かに人々がそれらによって誤解するように、*cunt*, *phallus*, *penis*, *fuck* といった語を用いる。コニーはメラーズの *phallus* を賛美する。しかし、彼は *L. C. L.* で *Of this, they would never speak*,³⁷⁾ と述べるように、性は伝達困難な対象領域であることもよく知っていた。それを克服しようとするいきごみが、たとえば *anal intercourse* を暗示する場面での61文中19文が感嘆文である³⁸⁾ という感嘆符の多用に表れていると言えよう。ここでの過度な *penis* への賛美は、逆に *sexual passion* は言葉で伝え難いものであることを逆説的に証明する文体例である。

しかし、彼は人間の深層にまで及ぶ性を、文明が始まる以前から存在していた性を、文学史上初めて、人間の想像力でとらえようとした作家である。人間の神聖を信じ、肉体の甦りによって人間を解放し、人間の想像力をも解放しようとした。前人未踏の領域に踏み入り、開拓し、闘ったロレンスの労苦が、*L. C. L.* の文体には欠点も含めていたところにみられる。彼が社会の反応を過度に意識し、*phallic marriage* を重要視するあまり、コニーの *phallus* 賛美にも筆が流れすぎたとも考えられる。森の自然描写、森との交感描写の生彩ある筆致と比較する時、性描写は、それを読者に説得するにふさわしい文体とは言えない部分もある。しかしこれまでみてきたように、9場面の性描写は、森との交感描写と相い補足しあうものであり、樹木のイメージ、忘却のイメージと重ねて読まれねばならない。その時、それらが *concrete* でありながら、どこか *abstract* な文体特徴を表出していることに気づくであろう。*L. C. L.* は、そういう意味で重要な位置をもっている。

結 び

ロレンスの言う性とは、彼のことばを借りれば、「出会いと合一の一つの純粋な動きである。だがこの動きは、直線ではなく回路である。出会いと合一のひとつの純粋な動き、それが続いて、ついに二人が一つに化し、閃光が奔り出るのである。」³⁹⁾ *dendroerotic* なメラーズとコニーの性は、樹木→男(樹液)→女→樹木と回帰する性であり、まさしく直線ではなく回路であった。その意味でも、ロレンスの言う性は、肉体的・生理的次元をつきぬけた性の形而上学である。

ロレンスは文明を敵視する。文明は人間に多くの恩恵をもたらしたが、一方では人間の内面を破壊し、非人間化してきた。石炭が森の存在価値を絶ったと同じ構図が次々と起きる。石油や電気は石炭を追放し、機械は人間を追放する。人間は「モノ」化し、無感覚となり、虚無に陥る。男は男でなく、女は女でなくなる。人間と自然のリサイクルの断絶が、人間に不安や絶

望をもたらしたと、ロレンスは言うのである。

森がかつてのような形でとどまれない運命にあることを知りながら、あえて自然のリサイクルとしての dendroeroticism を表した *L. C. L.* は、決してロレンスの幻想でも滅びゆく白鳥の歌でもない。彼は全人格的な森への感応という生き方に、人間が原始の時代から内に持ち続けている森の精神〈野蛮〉を失っているのではないことを、その力を自らが顕現することによってのみ、文明がもたらす死の諸相に打ち勝つことが出来ると言いたかったのであろう。

このような意味において、「ロレンスは現代に反抗した。世界は間違っているし、過去においてつねに間違っていたし、これからも間違っているだろう。その意味でロレンスは正しかったし、現在も正しく、これから先もつねに正しいだろう。」⁴⁰⁾ と言うアーサー ミラーのロレンス理解は正しいと言えよう。

L. C. L. 冒頭の key sentence - Ours is essentially a tragic age. が、我々への問題提示であるとするれば、結びのメラーズからコニーにあてた手紙は、そのロレンスの解答であり、ロレンスの遺書であると言えよう。

「…今までにあったさまざまな悪い時代も、サフランを滅ぼしてしまわず、また女性の愛も滅ぼすことはできませんでした。だからどんなことがあろうとも…あなたと僕のあいだにある小さな焰を消し去ることもできないでしょう。…そしてあなたがスコットランドにおり、中部イングランドにいたので、手であなたを抱擁し、脚であなたを包んであげることができないにしても、僕はあなたの何物かを持っています。…その焰の中であなたとともに羽搏いています。…花ですら太陽と大地の交わりによって生まれるものです。しかし、それは微妙な存在ですから、忍耐と長い休止とが必要なのです。」⁴¹⁾

(注)

- 1) D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover* (London: Heinemann, 1960)
Lady Chatterley's Lover には *The First Lady Chatterley's Lover*, *Jhon Thomas and Lady Jane*, *Lady Chatterley's Lover* の三種類の原稿にもとづいた出版物があるが、本稿においてはロレンスの思想・表現からみて、完成された作品として *Lady Chatterley's Lover* を対象とした。また、文中日本語訳は伊藤整を用いた。
- 2) C. H. Rolf ed., *The Trial of Lady Chatterley* (London: Penguin Books, 1961)
伊藤 整「作品研究チャトレイ夫人の恋人」(阿部知二編「ロレンス研究」) 英宝社, 1964.
- 3) D. H. Lawrence, *Phoenix* (London: Heinemann, 1961) pp. 535-536.
- 4) D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover* (London: Heinemann, 1960) p. 5.
- 5) *Ibid.*, p. 15.
- 6) *Ibid.*, p. 16.
- 7) *Ibid.*, p. 17.
- 8) *Ibid.*, p. 15.
- 9) *Ibid.*, pp. 16-17.
- 10) *Ibid.*, p. 12.
- 11) *Ibid.*, pp. 32-33.
- 12) *Ibid.*, p. 65.
- 13) *Ibid.*, p. 24.

- 14) Ibid., p. 27.
- 15) Ibid., p. 50.
- 16) Ibid., p. 20.
- 17) Ibid., p. 47.
- 18) Ibid., pp. 97-98.
- 19) 川崎寿彦「森のイングランド」平凡社, 1987. p. 258.
- 20) D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*, p. 19.
- 21) Ibid., pp. 60-61.
- 22) Ibid., p. 60.
- 23) Ibid., p. 78.
- 24) Ibid., p. 40.
- 25) Ibid., p. 105.
- 26) 川崎寿彦「森のイングランド」 pp. 18-20.
- 27) Ibid., pp. 295-296.
- 28) D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*, pp. 122-123.
- 29) Ibid., p. 159.
- 30) 拙稿「D. H. ロレンスの旅の意味」川崎医学会誌一般教養編 No. 22. 1985. において *The Ship of Death* について多少論じている.
- 31) D. H. Lawrence, *The Complete Poems of D. H. Lawrence* (London: Heinemann, 1964) pp. 716-720.
- 32) D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*, pp. 159-160.
- 33) Ibid., p. 106.
- 34) Ibid., p. 111.
- 35) Ibid., p. 127.
- 36) Ibid., p. 204.
- 37) Ibid., p. 161.
- 38) Ibid., pp. 228-229
- 39) D. H. ロレンス「無意識の幻想」小川和夫訳, 南雲堂 1968. pp. 253-254.
- 40) ヘンリーミラー「ヘンリーミラー全集」吉田健一他訳, 新潮社 1967. p. 56.
- 41) 伊藤 整「チャタレイ夫人の恋人」 pp. 478-479.

参 考 文 献

- 1) Elisio Vivas, *The Failure and the Triumph of Art* (Bloomington: Indian University Press, 1964)
- 2) Mark Spilka, ed. *A Collection of Critical Essays on Lady Chatterley's Lover* (Englewood Cliffs: N. F. Prentice-Hall, Inc., 1963).
- 3) Eugene Goodheart, *The Utopian Vision of D. H. Lawrence* (Chicago: The University of Chicago Press, 1963)
- 4) Chaman Nahal, *An Eastern View* (London: Thomas Yoseloff, Ltd., 1970)
- 5) Frederick Carter, *Body Mystical* (New York : Publishers of Scholavly Books, 1966.
- 6) 川崎寿彦, 「森のイングランド」平凡社, 1987.
- 7) 森 晴秀, 「ロレンスの舞台」山口書店, 1978.
- 8) 倉持三郎, 「D. H. ロレンス——小説の研究」荒竹出版, 1979.