

「プロシア士官」と超時間的シーン

豊 国 孝

D.H. ロレンスの最初の短編小説集 *The Prussian Officer and Other Stories* は1914年11月26日に Duckworth 社から出版された。この短編集は1907年から1914年の間に出版された作品を改訂したものである。これと並行して、ロレンスは *Sons and Lovers* を1910年10月に *Paul Morel* というタイトルで書き始め、11年、題名を変えて12年と書き直し11月に完成する。出版は1913年5月29日である。一方、*The Rainbow* は1912年の終わりに発想が始まり、*The Sisters* というタイトルで1913年に書き始められ、第1稿は6月に完了、第2稿は1913年9月から14年1月頃に完了、第3稿は1914年2月に *The Wedding Ring* として書かれ、5月中旬に *The Rainbow* として完了、第4稿は1914年11月から1915年5月頃に完成している。初版本は Methuen 社から1915年9月30日に出版される。つづいて、*Women in Love* は1916年4月から11月までに完成し、最初の出版は1920年11月9日に Thomas Selter 社からである (Martin Secker 社からは1921年に出版)。

したがって *The Prussian Officer* は、ロレンスが *Sons and Lovers* を完成し、*The Rainbow* や *Women in Love* へと成熟してゆく過渡期の重要な作品といえるのではなかろうか。その点をこの論文で触れてみたいと考える。ロレンスは1914年6月5日の Edward Garnett 宛の例の有名な手紙のなかで次のように宣言する。「わたしの小説のなかに、人物の旧来の不動の自我を求めてはいけない。別種の自我が存在する。そして、その自我の行動に従うと個人というものは消える。いわば同素体的状態を経験する。そのような状態を発見するには、従来使いなれた感覚よりもっと深い感覚を必要とする。……しかし、いずれにせよ、人間における非人間的なもの——物質的なものの方が、旧式な人間的要素、つまり人物をある特定の倫理的図式のなかにと

らえ首尾一貫させるよりもわたしには興味がある」¹と。ロレンスは人間が何を感じるかということではなく、人間とは何か、人間の存在そのものに関心を抱くことになる。

この「物質の生理学」というマニフェストにより、ロレンスは *Sons and Lovers* で追求した伝統的意味での人物の描写をやめて、*The Rainbow* ではもっと深い心理層に立ち人物や人間関係を追求してゆくことになる。ロレンスは19世紀小説的「感情」の前提としての自我、首尾一貫した人物造形ではなく、不透明な“a chaos of lumps”としての肉体をもつ実体としての自我を求める。ある意味で、混沌とした矛盾する人物を描くということは、人物を外からでなく内から描き出すということではなかろうか。私見では、とくに *Sons and Lovers* と *The Rainbow* や *Women in Love* を画する一つの点は、後者の作品では、超時間的とでもいうべき時間に支配される人物の意識の深層が描かれているということであろう。本稿では、*The Prussian Officer* の中の四つの短編小説、‘The Prussian Officer’、‘The Thorn in the Flesh’、‘Daughters of the Vicar’、‘Odour of Chrysanthemums’にあらわれる超時間的シーンを取りあげ、*The Rainbow* や *Women in Love* 等の作品との接点を論じてみたいと思う。

‘The Prussian Officer’

「プロシア士官」は1913年5月に書き始められ、1914年8月に *The English Review* 誌にのった短編小説である。この短編ではプロシア士官と従卒のある意味でホモ・セクシュアルというべき関係が描かれる。軍隊というメカニズムの中に長いこといる年をとって強張った肉体をした士官 (Hauptmann) にとり、兵卒 (Schöner) の若く生き生きとした肉体とその優雅な動きが、暖かい炎のように感じられる。士官の兵卒に対するサディスティック

¹D. H. Lawrence, *The Letters of D. H. Lawrence*, Vol. II, ed. George J. Zytaruk and James T. Boulton (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), pp. 182-183.

な行為は Kingsley Widmer のいうように、死への欲望や同性愛的愛と憎しみ²の現れであろう。しかし、これは *Women in Love* で主人公 Gerald が馬や兎に暴力を振るうシーンと同様、無垢な生命力、無意識的なものに対する軍隊という権威の遂行者である士官の反生命的な行為ともいえよう。士官は “stiffened” とか “suppressed” と形容されるのに対し、兵卒は “warm”、“full”、“free”、“wild animal”、“dark” と描写される。

森の中で兵卒がビールを飲んでいる士官を殺害するシーンでは、兵卒の心理の深層が描かれることになる。兵卒は士官の胸に膝を押しつけ、全身全霊で士官の顎をしめつけて殺す。彼は士官に飛びかかり、士官の胸に自分の膝をつけて、力いっぱい彼の顎を押しつけた。開放の情熱を込めて一心に、腕の緊張にほっとして、押しつけていた。兵卒には士官の髭でざらざらしている顎に手をあてることは愉快であった。

The spur of the officer caught in a tree-root, he went down backwards with a crash, the middle of his back thudding sickeningly against the sharp-edged tree-base, the pot flying away. And in a second the orderly, with serious, earnest young face, and underlip between his teeth, had got his knee in the officer's chest and was pressing the chin backward over the farther edge of the tree-stump, pressing, with all his heart behind in a passion of relief, the tension of his wrists exquisite with relief. And with the base of his palms he shoved at the chin, with all his might. And it was pleasant too to have that chin, that hard jaw already slightly rough with beard, in his hands. He did not relax one hair's-breadth

²Kingsley Widmer, *The Art of Perversity, D. H. Lawrence's Shorter Fictions* (Seattle: University of Washington Press, 1962), pp. 6-7.

but, all the force of all his blood exulting in his thrust, he shoved back the head of the other man, till there was a little 'cluck' and a crunching sensation. Then he felt as if his heart went to vapour. Heavy convulsions shook the body of the officer, frightening and horrifying the young soldier. Yet it pleased him too to repress them. It pleased him to keep his hand pressing back the chin, to feel the chest of the other man yield in expiration to the weight of his strong young knee, to feel the hard twitchings of the prostrate body jerking his own whole frame, which was pressed down on it.³

無心といってもよい精神状態のもと、士官を殺害する兵卒の行動は超時間的時間に支配されている。こういった決定的シーンは主人公が何か宇宙の非人間的力にとらわれたときに起こるといってよい。したがって、この士官殺害という行為は、生命を守ろうとする兵卒の一種のリチュアル的行為といえよう。*Women in Love* でも Gerald が Gudrun を締め殺そうとするシーンは雪山という自然の中で起こる。両シーンとも主人公が快感と満足感をもつという点では、共通しているが、ここでは Gerald のサディズムが強調される。

A great astonishment burst upon him, as if the air had broken. Wide, wide his soul opened, in wonder, feeling the pain. Then it laughed, turning, with strong hands outstretched, at last to take the apple of his desire. At last he could finish his desire.

³D. H. Lawrence, *The Prussian Officer and Other Stories*, ed. John Worthen (Cambridge: Cambridge University Press, 1983, First Published 1914), pp. 14-15. 以下、本稿における引用頁は、この版による。

He took the throat of Gudrun between his hands, that were hard and indomitably powerful. And her throat was beautifully, so beautifully soft. Save that, within, he could feel the slippery chords of her life. And this he crushed, this he could crush. What bliss ! Oh what bliss, at last, what satisfaction, at last !⁴

士官を殺した兵卒は追手を逃れて、自然のなかを彷徨い、日射病にかかり死んでゆく。彼の死のラストシーンは、兵卒の意識の流れを追うことにロレンスは集中している。意識が失われてゆく主人公は自然と一体化することを望むが、それは彼が失ってしまったことで、もはや体験できないことなのだ。

In the morning he came definitely awake. Then his brain flamed with the sole horror of thirstiness. The sun was on his face, the dew was steaming from his wet clothes. Like one possessed, he got up. There, straight in front of him, blue and cool and tender, the mountains ranged across the pale edge of the morning sky. He wanted them — he wanted them alone — he wanted to leave himself and be identified with them. They did not move, they were still and soft, with white, gentle markings of snow. He stood still, mad with suffering, his hands cramping and clutching. Then he was twisting in a paroxysm on the grass. (p. 20)

朝兵卒が目を覚ますと、彼の前には山が青く冷やかに聳えたっている。この

⁴D. H. Lawrence, *Women in Love*, ed. David Farmer, Lindeth Vasey and John Worthen (Cambridge, 1987, First Published 1920), p. 471.

小説の冒頭の兵隊が行進してゆくシーンでも、天と地の間に浮かぶ雪をいだいた山並みが印象的に描かれている。兵卒は山と一体となることを望むが、それは彼が失ってしまった自然なのだ。雪をいただく山は精神性、不毛性、抽象性、死のシンボルであると同時に、人間の文明に対比された根源的自然や生命の象徴でもある。この場面で山は Mircea Eliade のいうように、天地のへそで、創造が始まった所⁵、つまり聖なる場所でもある。そこへ兵卒は回帰したいと考えているといえる。

このシーンは 1922 年に出版された 'England, My England' で、ヒーロー Egbert が戦争に行き死んでゆくラストシーンを思いださせる。彼は死の苦しみのなかで、「暗黒の死の海」を求めて、その中に沈んでゆくことになる。

Death, oh, death ! The world all blood, and the blood all writhing with death. The soul like the tiniest little light out on a dark sea, the sea of blood. And the light guttering, beating, pulsing in a windless storm, wishing it could go out, yet unable.

There had been life. There had been Winifred and his children. But the frail death-agony effort to catch at straws of memory, straws of life from the past, brought on too great a nausea. No, No ! No Winifred, no children. No world, no people. Better the agony of dissolution ahead than the nausea of the effort backwards. Better the terrible work should go forward, the dissolving into the black sea of death, in the extremity of dissolution, than that there should be any reaching back towards life. To forget ! To forget ! Utterly,

⁵Mircea Eliade, *The Myth of Eternal Return, or, Cosmos and History*, trans. Willard R. Trask (Princeton: Princeton University Press, 1971), p. 16.

utterly to forget, in the great forgetting of death. To break the core and the unit of life, and to lapse out on the great darkness. Only that. To break the clue, and mingle and commingle with the one darkness, without afterwards or forwards. Let the black sea of death itself solve the problem of futurity. Let the will of man break and give up.⁶

前述のシーンでもクロノロジカルな時間は消え失せ、超時間的時間のなかで、主人公の意識の深層が描かれている。彼は「死の海」、つまり Eliade のいう存在以前のカオス的世界⁷へと回帰してゆくのだ。Egbert は死の観念にとり憑かれ、自己崩壊してゆく男という点では、無垢な兵卒とは大きく異なっている。

「プロシア士官」のエンディングは死体安置所に二つの死体が並べておかれている場面で終わる。一方は繊細で白く硬直し、他方は眠りから覚めんばかりに若く生き生きとしている。この生と死の対比は主人公の生前の生き方を反映しているのである。こう考えてくると、「プロシア士官」は象徴的傾向の強い短編といえよう。

‘The Thorn in the Flesh’

この作品は1913年6月21日に書かれて、1914年6月に *The English Review* に出版されたものを、7月14日から17日に改訂したものである。主人公 Bachmann はハンサムで若々しい青年であるが、軍隊という組織のなかで、個人としての人間性は抑圧されているのである。

⁶D. H. Lawrence, *England, My England* (Harmondsworth: Penguin Books, 1968, First Published 1922), p. 39.

⁷M. Eliade, *The Sacred and the Profane, The Nature of Religion*, trans. Willard R. Trask (New York: Harcourt, Brace & World Inc., 1959), p. 130.

軍事訓練で兵士たちが壁にかけられた梯子を登ってゆくシーンでは、とくに軍隊のもつメカニズムが描写される。上から降りてくる兵隊の姿はまるで昆虫のようで、びくつきながらはい降りてくる。兵隊の顔は強張り、虚ろで機械的な表情で、人間以下に見えた。

The figure of the soldier clung cringing against the face of the wall, cleaving, groping downwards like some unsure insect working its way lower and lower, fearing every movement. At last, sweating and with a strained face, the figure had landed safely and turned to the group of soldiers. But still it had a stiffness and a blank, mechanical look, was something less than human. (p. 24)

この軍隊というメカニズムのもつ非人間性や生命に反する行為は「英国よ、わが英国よ」にいたると、もっと意識的に描写されている。主人公は士官の命令に機械的に動き出す。機械仕掛けだ。まったく機械的に服従しての発砲だ。まったく機械的な発砲なのだ。かれの魂は重荷を下ろし、暗黒のあらわさの中で考えていた。

He moved into a lightning-like mechanical response at the sharp cry from the officer overhead. Mechanism, the pure mechanical action of obedience at the guns. Pure mechanical action at the guns. It left the soul unburdened, brooding in dark nakedness. In the end, the soul is alone, brooding on the face of the uncreated flux, as a bird on a dark sea.⁸

⁸*England, My England*, p. 37.

ここでは“mechanical”とか“mechanism”という語が繰り返され、非人間性が強調されている。こうしたメカニズムは Egbert にとって耐えられないものなのだ。それは「泣きどころ」のヒーローにとっても同じである。

訓練で梯子を登ってゆく Bachmann は突然恐怖におそわれ、緊張のあまり失禁してしまう。彼は無意識に腕をあげ、彼を引きあげてくれた士官を水のなかに落としてしまう。それは軍隊という権威や権力に対する彼の個人としてのレジスタンスである。このシーンでも時間は一時停止したかのように思える。彼はその場を逃れて、男爵の屋敷でメイドをしている恋人の Emilie のところにゆく。彼の心のなかに開いた穴、恥を忘れさせてくれるのが彼女である。

二人の愛の儀式ともいうべきシーンでも超時間性が支配する。

As she came quite close, almost invisibly he lifted his arms and put them round her waist, drawing her with his will and desire. He buried his face into her apron, into the terrible softness of her belly. And he was a flame of passion intense about her. He had forgotten. Shame and memory were gone in a whole, furious flame of passion.

She was quite helpless. Her hands leapt, fluttered, and closed over his head, pressing it deeper into her belly, vibrating as she did so. And his arms tightened on her, his hands spread over her loins, warm as flame on her loveliness. It was intense anguish of bliss for her, and she lost consciousness.

.....

And he was restored and completed, close to her. That little, twitching, momentary clasp of acknowledgement that she gave him in her satisfaction, roused his pride unconquer-

able. They loved each other, and all was whole. She loved him, he had taken her, she was given to him. It was right. He was given to her, and they were one, complete. (p. 34)

彼は彼女の愛により、再生し完全となる。

上述のシーンは『虹』で農夫の Tom Brangwen が Lydia Lensky にポーズするシーンによく似ている。

He turned and looked for a chair, and keeping her still in his arms, sat down with her close to him, to his breast. Then, for a few seconds, he went utterly to sleep, asleep and sealed in the darkest sleep, utter, extreme oblivion.

From which he came to gradually, always holding her warm and close upon him, and she as utterly silent as he, involved in the same oblivion, the fecund darkness.

He returned gradually, but newly created, as after a gestation, a new birth, in the womb of darkness. Aerial and light everything was, new as a morning, fresh and newly-begun. Like a dawn the newness and the bliss filled in. And she sat utterly still with him, as if in the same.

Then she looked up at him, the wide, young eyes blazing with light. And he bent down and kissed her on the lips. And the dawn blazed in them, their new life came to pass, it was beyond all conceiving good, it was so good, that it was

⁹D. H. Lawrence, *The Rainbow* (Harmondsworth: Penguin Books, 1981, First Published 1915), p. 81. 「泣きどころ」と『虹』の二つのシーンとも、主人公は一時意識を失い、その後正気にもどり、再生し完全となるのである。

almost like a passing-away, a trespass. He drew her suddenly closer to him.⁹

Tom は Lydia にひかれ結婚を申し込む。この場面でも漠然とした超時間性が支配しているといえる。このシーンで Tom は「泣きどころ」の主人公同様に再生することになる。さらに前述の「泣きどころ」のシーンは『恋する女たち』で、Gerald が父の死の恐怖を忘れるため Gudrun と肉体的に結ばれるシーンとも重なってくる。

As he drew nearer to her, he plunged deeper into her enveloping soft warmth, a wonderful creative heat that penetrated his veins and gave him life again. He felt himself dissolving and sinking to rest in the bath of her living strength. It seemed as if her heart in her breast were a second unconquerable sun, into the glow and creative strength of which he plunged further and further. All his veins, that were murdered and lacerated, healed softly as life came pulsing in, stealing invisibly in to him as if it were the all-powerful effluence of the sun. His blood, which seemed to have been drawn back into death, came ebbing on the return, surely, beautifully, powerfully.

He felt his limbs growing fuller and flexible with life, his body gained an unknown strength. He was a man again, strong and rounded. And he was a child, so soothed and restored and full of gratitude.¹⁰

¹⁰ *Women in Love*, p. 344.

Gerald は女性により、力がよみがえり再生することができるのである。ただし、上述のシーンでは Gerald の幼児性といったものも同時に暴露されることになる。

「泣きどころ」は主人公の逮捕されるところで終わるのだが、彼は軍隊という抑圧とメカニズムの組織を逃れ、恋人と結ばれたことで、自己を確認し、一人前の男として再生したことになる。

‘Daughters of the Vicar’

この作品は 1911 年 7 月に ‘Two Marriages’ として書き始められ、1913 年 7 月に修正されそのタイトルも変更された。さらに 1914 年 7 月に改訂される。ここでは二組の結婚がとりあげられる。牧師の娘 Mary と Massy 牧師の結婚は否定的に、妹 Louisa と炭鉱夫 Alfred の結婚は肯定的に描かれる。この筋書きは『恋する女たち』の構成と似ている。

姉娘 Mary と Massy の結婚は精神的、理性的なもので、不自然で非人間的要素をもつものである。彼女は自分の肉体を犠牲にすることで、感情も衝動もなく、理性と精神によってのみ生きることを求めるのだ。それに対し、Louisa にとり結婚に不可欠なものは愛、つまり肉体をともなった愛である。

Alfred は海軍に従軍し、30 歳ちかくになり、ナイーブで女に未経験なまま帰宅する。Alfred の家を訪れた Louisa が彼の母に頼まれて、彼の背中を洗うシーンは、Michael Black の主張するように、一つの “washing ritual”¹¹ である。この行為はキリストの足をマグダラのマリアや使徒たちが洗うのと同様であろう。もちろん、『息子と恋人』や他の短編のなかでも、坑夫の背中を洗うシーンはあるが、主人公の意識の中まで入り込んで描かれてはいない。暖炉の前にひざまずき、上半身裸で体を洗っている Alfred に Louisa は身構えるが、男性の肉体の美しさを意識し、彼に対する優しさに目覚める。この

¹¹Michael Black, *D. H. Lawrence, The Early Fiction* (London: Macmillan, 1986), p. 190.

シーンでも、やはり超時間的時間が支配しているといえる。

His skin was beautifully white and unblemished, of an opaque, solid whiteness. Gradually Louisa saw it: this also was what he was. It fascinated her. Her feeling of separateness passed away: she ceased to draw back from contact with him and his mother. There was this living centre. Her heart ran hot. She had reached some goal in this beautiful, clear, male body. She loved him in a white, impersonal heat. But the sun-burnt, reddish neck and ears: they were more personal, more curious. A tenderness rose in her, she loved even his queer ears. A person — an intimate being he was to her. She put down the towel and went upstairs again, troubled in her heart. (p. 73)

前述の場面は *Lady Chatterley's Lover* で Mellors が森のなかで上半身を洗ってるのを Connie が見るシーンを連想させるが、一種の洗礼のリチュアルともいえよう。

Yet in some curious way it was a visionary experience: it had hit her in the middle of the body. She saw the clumsy breeches slipping down over the pure, delicate, white loins, the bones showing a little, and the sense of aloneness, of a creature purely alone, overwhelmed her. Perfect, white, solitary nudity of a creature that lives alone, and inwardly alone. And beyond that, a certain beauty of a pure creature. Not the stuff of beauty, not even the body of beauty, but a lambency, the warm, white flame of a single life, revealing

itself in contours that one might touch: a body !¹²

Connie は純潔に孤独に生きている人間の孤独感に圧倒される。完璧な白い孤独な裸身、一つの生命のはげしい白い炎に感動をうける。前述の二つのシーンに共通しているのは、男性の肉体の美しさ、孤独、純潔、そして水で洗い清めるということである。Eliade のいうように、「水は分解し形を破棄し、罪を洗い流し、同時に清めかつ再生する。水に浸ることにより古き人は死んで、新しい再生の存在が生まれる」¹³のだ。Alfred の肉体の美しさは、墮落する前のアダムの肉体そのままに、彼の無垢と純潔や孤独を表しているといえよう。Alfred に対し、Massy はまるで小児のように貧弱で成熟しない肉体しか持っていない。

Alfred と Louisa のラブシーンもやはり超時間性が支配している。

Then, gradually, as he held her gripped, and his brain reeled round, and he felt himself falling, falling from himself, and whilst she, yielded up, swooned to a kind of death of herself, a moment of utter darkness came over him, and they began to wake up again as if from a long sleep. He was himself.

After a while his arms slackened, she loosened herself a little, and put her arms round him, as he held her. So they held each other close, and hid each against the other for assurance, helpless in speech. And it was ever her hands that

¹²D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover* (Penguin Books, 1961, First Published 1928), pp. 68-69.

¹³*The Sacred and the Profane*, pp. 130-132.

¹⁴*The Rainbow*, p. 81.

trembled more closely upon him, drawing him nearer into her, with love. (p. 82)

この場面も前に引用した『虹』の Tom のプロポーズのシーン¹⁴に似ている。Louisa との愛を確認した Alfred は母の死後、結婚を申しこみ、新天地カナダにゆくことになる。この「牧師の娘たち」でも決定的瞬間は超時間性のなかで起こっているのである。

‘Odour of Chrysanthemums’

この短編小説は 1909 年 12 月に書かれ、1910 年 5 月に修正され、1911 年 6 月に *The English Review* に掲載され、さらに 1914 年 7 月と 10 月に改訂された。「菊の香り」は K. Widmer の主張するように、“realistic study of domestic scene” と “a poetic statement on the relation of death and passion”¹⁵であり、リアリズムとシンボリズムがうまく調和している完成度の高い作品である。題名の花、菊は重要な象徴として作用している。菊はヒロイン Elizabeth Bates が Walter と結婚したとき、そして娘 Annie が生まれたとき、初めて夫が酔って帰宅したとき、彼の帰りを待つ彼女のエプロンに挿した花、夫の遺体を運んできたとき花瓶に入っている花といったように、作品のなかで一貫して使われるシンボルである。それは希望と絶望、喜びと悲しみ、生と死といったものの象徴であろう。J. H. Harris によれば、この花の香りは “funereal smell”¹⁶を表している。菊はさらに “slighted love”、“dejection”¹⁷を象徴している。

ストーリーの前半は *Sons and Lovers* で夫の帰りを待つ Gertrude と同様

¹⁵K. Widmer, p. 22.

¹⁶Janice Hubbard Harris, *The Short Fiction of D. H. Lawrence* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1984), p. 28.

¹⁷Gertrude Jobs, *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*, Part I (New York: Scarecrow Inc., 1962), p. 334.

に、Elizabeth が Walter の帰りを子供たちと待っている。ロレンスはリアリズムの手法を用いてベイツ家の緊張した状態や夫婦の不和を描いてゆく。しかし後半は雰囲気が一変し、夫人の夫に対する死の予感、炭鉱事故と夫の死、遺体を洗うリチュアル、そして人間の孤独や他者という存在の認識ということになる。

ここで Elizabeth と義母の二人が死体を洗うラストシーンを取りあげて考えてみることにする。この場面は「菊の香り」の圧巻であり、文字通り清めの儀式といえよう。このシーンでも時間を超越したといってもよい時間が流れている。落盤事故で命を落とした夫の遺体が仲間により担架に載せられて運ばれてくる。母と妻は左右に別れて、遺体を洗ってゆく。

When they arose, saw him lying in the naïve dignity of death, the women stood arrested in fear and respect. For a few moments they remained still, looking down, the old mother whimpering. Elizabeth felt countermanded. She saw him, how utterly inviolable he lay in himself. She had nothing to do with him. She could not accept it. Stooping, she laid her hand on him, in claim. He was still warm, for the mine was hot where he had died. His mother had his face between her hands, and was murmuring incoherently. The old tears fell in succession as drops from wet leaves ; the mother was not weeping, merely her tears flowed. Elizabeth embraced the body of her husband, with cheek and lips. She seemed to be listening, inquiring, trying to get some connection. But she could not. She was driven away. He was impregnable.

(p. 196)

夫は犯しがたく横たわっている。彼女は夫とは何の関係もないのだ。妻はそのことを受け入れる気はなかった。Elizabeth は身を屈め、自分の権利を主張するように Walter の体に手をのせた。だが相手は受け付けない。妻は夫が死んだ今、初めて夫は自分と違う人間であること、他者であったことを悟る。この決定的瞬間に、妻は夫が自分の心に描いた人間とは違う男性であったことを知るのだ。ラストシーンでロレンスは、生者と死者との間に存在する大きな隔たりを繰り返し描写してゆく。

Elizabeth looked up. The man's mouth was fallen back, slightly open, under the cover of the moustache. The eyes, half shut, did not show glazed in the obscurity. Life with its smoky burning gone from him, had left him apart and utterly alien to her. And she knew what a stranger he was to her. In her womb was ice of fear, because of this separate stranger with whom she had been living as one flesh. Was this what it all meant — utter, intact separateness, obscured by heat of living? In dread she turned her face away. The fact was too deadly. (p. 197)

生命はぶすぶすいぶりながら、彼から消えて、彼を引き離して妻から孤立させてしまった。子宮のなかには氷のような恐怖があった。それは一つの肉として一緒に暮らしてきたはずだが、他人である夫のせいであった。妻にとり夫は知らない存在であり、異邦人にすぎないのだ。こうした人間の孤独や孤立、つまり“separateness”は『虹』のなかでも繰り返し描かれている。

They were such strangers, they must for ever be such strangers, that his passion was a clanging torment to him. Such intimacy of embrace, and such utter foreignness of

contact ! It was unbearable. He could not bear to be near her, and know the utter foreignness between them, know how entirely they were strangers to each other.¹⁸

He died and went his way, but not before there was another child. And this little Ursula was his grandchild. She was glad of it. For she still honoured him, though he had been mistaken.

She, Lydia Brangwen, was sorry for him now. He was dead — he had scarcely lived. He had never known her. He had lain with her, but he had never known her. He had never received what she could give him. He had gone away from her empty. So, he had never lived. So, he had died and passed away. Yet there had been strength and power in him.¹⁹

二つの引用のうち、前者では Tom と Lydia の関係が Tom の意識の深層を通して描写される。Tom にとって Lydia は未知の存在であり、他人である。しかし、二人はお互いの他者を認めて、対抗しながら均衡を保っているといえよう。このバランスのある関係が二人を開放し、かれらはお互いに依存しながら、個を失うことなく生きてゆくことができる。後者では Lydia と前夫 Paul Lensky の夫婦における孤立のテーマが扱われている。二人の関係は「菊の香り」のベイツ夫妻ほど否定的なものではないが、Lydia が一方的に夫につかえるという点ではベイツ夫妻の関係のバリエーションともいえよう。レンスキー夫妻は他人同志であり、お互いによく分かりあえなかったが、Lydia の Lensky に対する愛は真実であった点でベイツ夫妻とは異なってい

¹⁸ *The Rainbow*, p. 84.

¹⁹ *Ibid.*, p. 302.

る。

「菊の香り」のラストシーンではヒロインの意識の深層が描かれる。

Now he was dead, she knew how eternally he was apart from her, how eternally he had nothing more to do with her. She saw this episode of her life closed. They had denied each other in life. (p. 198)

ベイツ夫人の夫の生命は燃えつきて、遠い人になってしまった。まったくの異邦の人になり、見知らぬ人になってしまった。二人は夫婦であったのに、完全に別々に生きていたのだ。まるで二人の間に何もなかったかのように。ヒロインが夫婦としてあるべき関係を樹立できなかったのは、彼女自身のプライドと意志の力のためであったということを夫人は悟る。夫の死んだ今、初めて彼女は自分が間違っていたと思う。ここでも時間を超えた時間が流れているといえよう。この時間は、「停止した時間、尺度にしたがわない時間」²⁰であり「深化してゆく詩情の時間」²¹でさえある。この場面にはポエジーがあり、Gaston Bachelard のいうように、「全宇宙の展望と、ひとつの魂の秘密、ひとつの存在の秘密」²²がある。ロレンスは「菊の香り」のエンディングで、単なるリアリズムという枠を大きく越えて、宇宙を支配する非人間的な力とでもいえるパースペクティブで、ヒロインの意識の深層を描写している。リアリズムとシンボリズムが見事に調和したこの短編は、ロレンスの短編小説のなかでも成熟し完成度の高い作品ということが出来よう。

²⁰Gaston Bachelard, *L'intuition de L'instant* (Paris: Éditions Gonthier, 1932), p. 104.

²¹*Ibid.*, p. 104.

²²*Ibid.*, p. 103.

以上、『プロシア士官』のなかの四つの短編小説をとりあげ、そのなかで描かれた超時間的シーンに焦点をしばって考えてきたが、こうした超時間的シーンは、他の短編、‘The White Stocking’におけるダンスシーンや‘The Shadow of the Rose Garden’のバラ園の場面や‘The Christening’の洗礼式のシーンにもみられる。²³前述のように、『プロシア士官』の短編小説はその制作時期と過程、つまり『息子と恋人』が出版された後で完成、出版された点から考えても、初期の作品とするのは問題があるかもしれない。²⁴とくに、この論文でとりあげた四つの作品は、完成の日付けから明らかなように、芸術性の高い、優れたものといえよう。したがって、『虹』や『恋する女たち』で頻繁にでてくる超時間的シーンと似通ったシーンがあるのも、納得できるのである。『息子と恋人』を出版し、作家としての自信と主張をもったロレンスが、『虹』以降の作品へと飛躍するためのワン・ステップとして『プロシア士官』を出版したと考えるのが、妥当であろう。

このように考えると、『プロシア士官』は『虹』、『恋する女たち』、「英国よ、わが英国よ」、『チャタレイ夫人の恋人』といった作品へと成熟してゆく過渡期の短編集であり、ロレンスの全小説という大きな構図から考えるとき、重

²³See Keith Cushman, “‘I Am Going through a Transition Stage’: *The Prussian Officer* and *The Rainbow*,” *The D. H. Lawrence Review* (Spring 1975), 193-194. Cushman は、この優れた論文のなかで『プロシア士官』の短編小説と『虹』の決定的シーンの類似点を述べているが、「白い靴下」のダンスシーンや「薔薇園の影」の薔薇園のシーンを「体験の儀式化」、つまりリチュアル的な場面と見なしている。筆者はこれらのシーンを超時間的シーンと考えるが、それは必ずしも「儀式的」とばかりはいいきれないと思うからである。例えば、『虹』の「勝利者アナ」の章で妊娠したアナが豊穡の踊りを踊るシーン (pp. 224-226) と、「白い靴下」のダンスシーンを比べてみれば、その違いは明らかである。『虹』のシーンはまさにリチュアルそのものといえよう。筆者の用いる「超時間的」という言葉はもっと広い意味をもち、ロレンスの小説の決定的なシーンを考えるときに、適当な用語といえよう。

²⁴この問題に関しては、上述の Cushman の論文や John Worthen のこの短編集の成立過程の研究、J. H. Harris の著作などが参考になろう。日本ロレンス協会第 22 回大会のシンポジウムでも東北大学の後藤真琴氏から、『プロシア士官』が初期の短編とは言えないのではないかと意見が出されたが、筆者も同感である。

要な役割を演じているといえるのではなかろうか。

※本稿は、日本ロレンス協会第22回大会(於 東京学芸大学)のシンポジウムで口頭発表したものに、加筆修正を施したものである。