

移動と再生産

——E・M・フォースター『ハワーズ・エンド』における花粉のゆくえ

 三宅 由夏

1. 『ハワーズ・エンド』と花粉症

E・M・フォースター (Edward Morgan Forster, 1879-1970) の小説『ハワーズ・エンド』(Howards End, 1910) は、20 世紀初頭のイングランドを舞台に、大きく分けて二つの問題系を扱っている。ひとつは階級、ジェンダー、国籍、人種といった社会的属性による断絶、もうひとつは近代化あるいは帝国主義や資本主義によって推し進められる、時間や空間の断片化である。

メイン・プロットは、以下の三組の家族——ウィルコックス家（イギリスの植民地で会社経営をして成功を収めた資本家の一家）、シュレーゲル家（ドイツ人とイギリス人の混血である三姉妹弟で、上層階級に属する教養人）、そしてレオナード・バストとジャッキーの夫妻（中下層階級）——を中心に展開する。「ハワーズ・エンド」という作品のタイトルは、亡きウィルコックス夫人の所有物であった郊外にある古い邸宅の名称であり、この邸宅の所有権の移行が作品におけるひとつの軸となっている。つまり、ウィルコックス夫人の不動産であったこの家が、ウィルコックス氏の後妻となったシュレーゲル家の長女マーガレットのものとなり、そこへ共に住むことになったシュレーゲル家の次女ヘレンが身ごもった子供（亡くなったバスト氏との間にできた子供）へと託されることが示されて、作品は大団円を迎えるのである。

このように大筋だけを辿ってみると、血縁関係もなく社会的なステイタスのまったく異なる三つの家族が、最終的に「ハワーズ・エンド邸」において特殊な親族関係をもつようになるという結末は、典型的な意味での「家族」という単位の解体の物語として、あるいは階級や文化の違いによる分断が次第に取り払われることによる新たなかたちでの「継承」の物語 (Trilling)¹ として、ひとまずそこに新たな「つながり」を読みとることができる。

ところで、作品の冒頭は、次女のヘレンがウィルコックス家の住むハワーズ・エンド邸からロンドンにいる姉弟にむけて書く手紙から始まっていた。シュレーゲル家はウィルコックス家と旅行先のドイツで偶然知り合い、イギリスへの帰国後、ハワーズ・エンド邸へと招待されていたのである。

[...] How could he [=Tibby] have got hay fever in London? And even if he could, it seems hard that you should give up a visit to hear a schoolboy sneeze. Tell him that Charles Wilcox (the son who is here) has hay fever too, but he's brave, and gets quite cross when we inquire after it. (7-8)

ここで触れられているように、ウィルコックス家から招待を受けたシュレーゲル三姉弟のうち、次女ヘレンだけが一人でハワーズ・エンドへ向かうことになった経緯には、弟のティビーが花粉症を患い、姉のマーガレットがその看病をしなければならなくなったという事情がある。小説のリアリティーを担保する道具立てとしてさり気なく書き込まれている「花粉症／枯れ草病 hay fever」であるが、これは長女マーガレットが作品の冒頭と結末で行っていること、つまり花粉症が悪化したティビーとウィルコックス氏の世話という、同じ行為の反復に関わっていたことを思い出したい。この反復が「弱い者を助ける／弱い者の声を聴く」というシュレーゲル姉妹の基本的な方針の延長にあると同時に、のちにオックスフォード大学の学生になるティビーと帝国西アフリカゴム会社という大企業を営んでいるウィルコックス氏という、社会的にみれば明らかに「弱者」ではない男たちの面倒であり、彼らを一時的に弱らせているのが「花粉症」である、ということには何かりテラ的な意味以上のものが込められていないだろうか。

ヒリス・ミラーは、論文“E. M. Forster: Just Reading *Howards End*” (2001) において、『ハワーズ・エンド』における「見えないもの the unseen」の重要性をあらためて指摘するとともに、登場人物たちの間に起こる「感情 emotion」が、この「見えないもの」(今日的な言い方では「他者」)への反応として描かれていること(190)、また登場人物たちにとって見えないものはあくまでも最後まで見えないままにとどまっていることを指摘したうえで、語り手のアイロニーがいかにかこの人物たちの内面を照らす機能を果たしているのか論じている。

作品のエピグラフに掲げられ、作中でも繰り返される、分断されたもの・断片化したものをいかに「つなぐ connect」かというテーマが、作品をつらぬくひとつの方針となっていることは事実だが、ミラーのいうように見えないものとの関係からこのテーマについて振り返ってみると、いっけんすべてを解決し、つなげたかにみえる作品の「終わり」へといたるプロセスに、さまざまな拮抗がみえてくる。

そこで本論ではミラーの論を引き継ぎながら、作品が「終わり(＝解決)」にむけて封じ込めている見えないものの存在が、作品をつらぬく「つなぐ」という方針といかに折り合いをつけようとしているのか、あらためて検討したい。ミラーの論では主に、語り手の「アイロニー」が問題にあげられていたがⁱⁱ、ここではあらたに、先に触れた「花粉(症)」という現象を手掛かりにしてみたい。

花粉症とは要するに、花粉に対するアレルギー反応であるが、作品内において「風の強さ」が度々強調されているように(たとえばマント夫人が鉄道でハワーズ・エンドへ向かう最中、強い風が吹き荒れていた)、花粉そのものは風が吹くことで遠くまで散布されて受粉へと結実するための、いわば「再生産」の仕組みを担う植物の立派な一機能である。

じっさい、何気なく書き込まれた花粉の存在は、境界を超える移動と再生産(社会的システムとしての生殖)というテーマが本作品を読む上で重要な意味を持つことを示すと同時に、特定の人々にアレルギー反応を引き起こすという形で、登場人物たちの性質や態度

を説明し、物語を動かす大きな要因として書き込まれている。また、緑の濃い「田舎」や「郊外」を連想させるとともに「近代化」「都市化」にともなって害化されたものという意味では（そもそも「都市／田舎」の区別自体が近代化の所産であるが）、まさに本作が執筆された世紀転換期の近代化への不安の指標としても書き込まれているⁱⁱⁱ。要するに「花粉（症）」は、『ハワーズ・エンド』におけるさまざまなテーマを「つなぐ」結節点となっている、決して軽視できない現象なのである。

2. 「つなぐ」コンテキストの変容——『ミドルマーチ』との比較

目に見えないにもかかわらず、目の前の現実を裏側から支えている／動かしているものをいかに見つめ、つき合っていくかという問いは、作品の中心人物であるマーガレットによって繰り返し問われているものであり、エピグラフの‘Only connect…’は作中のマーガレットの以下のような内面描写と呼応しながら、その行為を促す指標として掲げられている。

Mature as he [=Mr Wilcox] was, she might yet be able to help him to the building of the rainbow bridge that should connect the prose in us with the passion. Without it we are *meaningless fragments*, half monks, half beasts, unconnected arches that have never joined into a man. [...] *Only connect!* That was the whole of her sermon. *Only connect the prose and the passion*, and both will be exalted, and human love will be seen at its highest. (213、強調引用者)

ところが、主に語り手とマーガレットによって折に触れて理想化されている「つなぐ connect」ことは、『ハワーズ・エンド』のテーマや方向性を考える上でもっともらしい標語ではあっても、具体的に上のような記述を取り出してみると、それほど単純なものではないことに気づく。

まず、「散文と情熱 the prose and the passion」をつなぐという抽象度の高い表現によってその行為の具体性が誤魔化され、その暁に高みにおいて見られるという「人類愛 human love」は、そもそもマーガレットの“connect”熱を燃やしている主な矛先が資本家ウィルコックス氏であるという点で、非常に限定的なものになりかねないからである。つまり、ここに理想化された「つなぐ」ことには主にふたつの曖昧な点がある。ひとつは、つなぐべき「断片 fragments」とは具体的に何であり、マーガレットはその実態を知っているのかという点。もうひとつは、それによって実現される「人類愛」の対象は私的なものに留まるのか、つまりこの努力はマーガレットのように一種の自己愛に発する何らかの使命感（しかもその相手は基本的に自分が惚れてしまった「つながりを認識できない」相手ウィルコックス氏に限定されている^{iv}）によってしか行使されないものなのか、という点である。

マーガレットの「つなぐ」努力は、終盤でウィルコックス氏がこれまで直面することのなかった現実と直面して改心し、ヘレンとその子供とともにハワーズ・エンドに移り住む

という結末によって報われたかのようにみえる。ヘレンはそのような姉の姿に “You did it all, sweetest, though you’re too stupid to see” (388) と賛嘆し、両姉妹の性質の違い、見えている現実のレベル差が最後まで強調される。しかし、ヘレンが ‘too stupid to see’ と述べるように、マーガレットが最終的に得た（と自覚した）のは、「つなぐ」ことでウィルコックス家の人々に見えていない世界を見せてあげることができたという達成感ではなく、この家族によって隠蔽されていたせいで自分の元へ届かなかった、亡きウィルコックス夫人の生前の意思だった。

つまり、マーガレットは「つなぐ」ことを理想としながらも、自分の見ている現実を下支えしているものの正体はわからないまま自らの違和感の源となっているウィルコックス氏とつながりを持ち続けることを望み、最終的に「つながり」を得たとはっきり自覚したのは、帝国主義者ウィルコックス氏の妻という自分と同じポジションに長らくいた人物である亡きウィルコックス夫人、言い換えれば完全な「他者」というよりは自らの分身的な人物に対するものだったのである。

ところで、場所と場所を「つなぐ」移動の手段である鉄道や自動車が行き交う本作が、ハワーズ・エンドという一時は空っぽだった「家」に登場人物たちが集結するシーンで終わりを迎えるのは、浮遊していたものが定着し、何らかの豊かさをもたらす（作品末尾に子供たちとともに家の中へ入ってくるヘレンの最後の一言 “The big meadow! We’ve seen to the very end, and it’ll be such a crop of *hay* as never!” [393, 強調引用者]）という「花粉」の運命とも対応しているとおもしろい。この小説に「結婚式」や「葬式」の場面が一切描かれず、いつもこれらが終わった地点から書き始められることに加えて、ヘレンの子供を除き主要な登場人物に幼い子供がいないということ（マーガレットは子供嫌いであることを何度も強調しているうえ、登場人物たちは基本的に “mature” であることが語り手によっても強調されている）は、移動と不動の間を幾度も往還するこの小説に相応しいように思われる。

たとえば鉄道網の拡張によって人々の広範囲の「移動」が普及し始めた時代のイギリスの地方都市を扱ったジョージ・エリオットの『ミドルマーチ』(*Middlemarch*, 1871-2) では、中心人物であるドロテアの “childish” な性質が強調され、全体として「おさない」ということが人々の注目を集め、その場に「つながり」を作り上げるものであることが前提とされており（それゆえの “but why always Dorothea?” [Book III, 175] というあの語り手の一言である）、そうした作品の性質を素直に反映するものとして、「再生産」や遺産相続による「再分配」を予告する儀式である結婚式や葬式をめぐる人々の動きが細かく書き込まれる。倫理的要請としての共感能力も、基本的にはこれらの再生産・再分配にまつわる「誤解」を解くことに対して発揮されている。ジリアン・ビアが論じているように、このヴィクトリア朝小説はダーウィンの進化論の直接的な影響下にあり、「成長／進化」の記述方法が試されるなかで「若い」人物や「ミドル」クラスのような、今まさに変化の過程にある人物たちがそれ以外の人たちとの対比によって鮮やかに描かれている。それがゆえに、これらのキャラクターが異なるレベルの現実を「つなぐ」立役者として描かれることに一定の

説得力が生まれるわけである。

また、時間（歴史）への意識ということに関して言えば、『ミドルマーチ』はプレリュード、中間部、フィナーレに分かれており、語り手はこの中間部において、ある一連の「歴史」の流れの中からこの地域の出来事をスコープで覗き込んだかのように語っている。フィナーレには“Every limit is a beginning as well as an ending” (Book VIII, 510) という一文が書き込まれ、語り手がこれまで語ってきた話がある「歴史」的一幕として位置付けられることで話が終結していくように、『ミドルマーチ』においては物語の「範囲、限界 limit」に対する明晰な意識や、歴史の（あるいはその「歴史」語りを唯一のものだと担保する「帝国」の）「全体性 wholeness」に対する信頼は、すべての前提とみなされているようなのである。

他方『ハワーズ・エンド』の場合、“wholeness”や“limit”に対する意識は一筋縄ではない。 “wholeness”はイギリス全土に張り巡らされた鉄道網のイメージに重ねられたり、ハワーズ・エンド邸のイメージに重ねられたりするが（この場合の全体性は生身の身体感覚とそれを支える空間への意識）、これらは都市化の流れが推し進められるに従って、あるいは帝国主義や資本主義が繁栄していくに従って失われつつあるもの、あるいは何らかの翳を落とすものとしても見做されており、鉄道のあとに主要な移動手段となる自動車や幹線道路が、その「断片化」に拍車をかける暴力的なものとして描かれている。

こうした道具立てのみに目を向ければ、分断された感覚を取り戻す動きとしてのパストラルなものへの回帰、というように作品の意図を図式化して説明できそうである。しかし、「一筋縄ではないかない」と述べたのは、先に指摘したように「つなぐ」ことにたいする使命感をもつマーガレット（あるいはマーガレットのように意識化されていないにせよ、同様に別の現実レベルと自分自身が「つながる」ことを深く望み、マーガレットよりも直情的かつ身体的にそれを体現するヘレン）が失われたり隠蔽されたりして目に見えない現実と正しく「つながる」方法がわからないまま、ある種やみくもに「つながり」を求め続けていくのを、語り手を通して追う過程で、直線的な時間意識による語りでは説明のつかない、“wholeness”やその“limit”からはみ出る何かがたびたび作中に垣間見られるからである。

マーガレットにとって、あるいはこの登場人物に最も肩入れしている語り手にとって、“wholeness”や“limit”は常に漠然とした不確かさとして認識され、それにとって代わるように、たとえば以下のように“infinity”という言葉が度々充てられることになる。

To Margaret—I hope that it will not set the reader against her—the station of King’s Cross had always suggested *infinity*. (16、強調引用者)

At times the Great North Road accompanied her [= Mrs Munt], more suggestive of *infinity* than any railway, awakening, after a nap of a hundred years, to such life as is conferred by the stench

of motor-cars, and to such culture as is implied by the advertisements of anti-bilious pills. To history, to tragedy, to the past, to the future, Mrs Munt remained equally indifferent; [...] (19、強調引用者)

前者は鉄道の巨大な駅舎である「キングズ・クロス駅 the station of King's Cross」について、後者は鉄道の路線に平行して走る「北国街道 the Great North Road^v」について、それぞれ「無限 infinity」という同じ語彙が用いられている箇所である。

フレデリック・ジェイムソンは論文“Modernism and Imperialism”において、この“infinity”という言葉が、「帝国」における「全体性 totality」の表象不可能性を徴づけていると同時に、これに蓋をする幻想のスクリーンになっていることを指摘している (Jameson 334-335)。つまりジェイムソンによれば、目に見えない植民地的現実の「表象不可能性」に突き当たるとき、それに代わるのがモダニズムの「文体」と呼ばれるものであり、『ハワーズ・エンド』における“infinity”という言葉（そこには美学的用語としての「崇高さ」、つまり「今」「ここ」と断絶した圧倒的なものへの感情さえ重ねられる^{vi}）はまさに、フォースターの紛れもない「文体」として、つまり矛盾する言説を一時的に「解消」する方途として、書き込まれているというのである。「帝国」は道路をどこまでも無限に開拓し、その路上を走る「自動車」とイメージのうえで結びつくウィルコックス氏のような帝国主義者たちの存在は、この“infinity”という言葉を通して明らかにされると同時に隠蔽されてもいる、というわけである。

他方、二番目に引用したキングズ・クロス駅に“infinity”を感じるマーガレットについてジェイムソンは触れていないが、「つなぐ」試みを誰よりも目指していたこの登場人物にとっての“infinity”が、幹線道路ではなく鉄道網のほうであるということの意味は、ここでさらに考えても損はないだろう。というのも、車に関して嫌悪しか感じず、国営の鉄道会社の株主でもあったマーガレットが、巨大な駅舎に“infinity”を感じるということには（しかも語り手はそれを冷やかす読者にまで目配りしている）、おそらく以下の事情が関係しているからである。

つまり、ここにはマーガレットのうちにある二つの矛盾した感情が拮抗している。一つは、ある種の自己責任論を唱えて弱者が切り捨てられていくダーウィニズム的な「自然淘汰」を仕方のないことだと述べる、資本主義的なシステムのあり方（と、それを典型的に内面化した人物であるウィスコックス氏的な人物たち）と強い換喩関係にある「自動車」に対する、オルタナティブな（保守的な）選択肢を求める心情。もう一つは、あらゆる都市を「つなぐ」鉄道網のイメージであり、言い換えれば、これまでのイギリス帝国の発展の歴史やその「全体性 wholeness」を保証するものを求める気持ちである。この二つの感情は、矛盾しながらもつねに平行線をたどってマーガレットのうちにある。この意味で、“infinity”という語が不可視の植民地を徴づけていると同時に、これに蓋をする幻想のスクリーンになっているというジェイムソンの主張は、ここにも当てはまるだろう。

こうしたさまざまなレベルを内包する表象不可能なものが度々書き込まれる本作において、「つなぐ」ことの持つ意味が『ミドルマーチ』における「共感」の持つ意味よりもはるかに複雑さを増していることは確かである。同様に、“We are not concerned with the very poor” (54) と述べながらも、バスト氏とジャッキーの貧しい生活に分け入ってゆく語り手の矛盾した態度にも、安易に「つなげ」てしまうことへの自問や迷いが垣間見られる。

3. ジャッキーとキプロス——排除されつつ基底をなすもの

マーガレットという存在は、ドイツ人とイギリス人の混血、富裕知識人、女性、というように場面ごとにさまざまな属性を表目に出しながら、ナショナリズム、無知や無関心、男性中心主義といった、当時のイギリスにおけるマジョリティーの考え方に対する、いわば対抗言説として浮かび上がってくるのだが、このようなマジョリティーによって作り上げられた「イギリス帝国」の成り立ちを裏側から支えているのは、先にも述べたように、マーガレット自身がぼんやりと認識している「帝国主義／植民地主義」であり、この認識は直接明示されることはなくとも、たとえばウィルコックス氏のオフィスを訪ね、壁に貼ってあるアフリカ大陸の地図をながめるマーガレットについて語る語り手のまなざしを通して、以下のように圧倒的な不信感として書き込まれている。

Another map hung opposite, on which the whole continent appeared, looking like a whale marked out for blubber, and by its side was a door, shut, but Henry's voice came through it, dictating a 'strong' letter. She [=Margaret] might have been at the Porphyry or Dempster's Bank, or her own wine-merchant's. Everything seems just alike in these days. But perhaps she was seeing the Imperial side of the company rather than its West African, and Imperialism always had been one of her difficulties. (224-225)

ところで、マーガレットには他にも直視し難い存在がいた。ジャッキーである。ウィルコックス氏の元妾だったという事実が露見する以前から、マーガレットはジャッキーのことが好きになれず、その存在に「深淵」の匂いを嗅ぎとっていた（“Mrs Lanoline [=Jacky] had risen out of the abyss, like a faint smell, a goblin footfall, telling of a life where love and hatred had both decayed” [131]）。この「深淵 abyss」という言葉も、先の「無限 infinity」と同様に（ニュアンスの違いはあるが）、そこから何か得体が知れず言語化できない「現実」が立ち現れる可能性を秘めた言葉として用いられていることに注意したい。これは、マーガレットがのちに婚約することになるウィルコックス氏の過去と関わる人物であるために、その伏線として付せられた言葉であるだけでなく、シュレーゲル姉妹が受けたバスト氏の印象とも重なり、さらに言えばヘレンがベートーヴェンの第五交響曲を彼女の人生を要約しているように感じた際に、そこに聞き取ったゴブリンの描写に使用される言葉でもある。つまりこの言葉は、シュレーゲル姉妹のような階級の人たちが普段の生活では触れることの

ないような、未知の現実を指している。

しかし、その「現実」とは実際どのようなものだったのか。『ハワーズ・エンド』のエンディングに一切登場せず、その行方も知れないままのジャッキーは、バスト氏と同等かそれ以上の異様な存在感を持って描かれていた。この印象は、夫であるバスト氏以上に語彙数が少ないだけでなく言葉数自体も少なく、また語り手が積極的にその内面に入っていくこともないために、与えられる情報のほとんどが、以下のようなグロテスクな外見描写であることから生じている。

Her appearance was awesome. She seemed all strings and bellpulls—ribbons, chains, bead necklaces that clinked and caught—and a boa of azure feathers hung round her neck, with the ends uneven. [...] As for her hair, or rather hairs, they are too complicated to describe, but one system went down her back, lying in a thick pad there, while another, created for the lighter destiny, rippled around her forehead. (60)

マイケル・レヴンソンは、この引用箇所について “This passage offers too much information and too little; like Jacky herself it depends on effects; it reveals no attachment to detail for its own sake” (85) と述べ、ハワーズ・エンド』における「弱い」語り手、つまり圧倒的な現実を言語化できないことを隠さない語り手の特徴を指摘しながら、そこにフォースターの自由主義思想を読み取っている。しかし、この「言い淀む」語り手はジャッキーについて本当に何も明らかにしないまま、ただ自己言及的で「効果」に依存する空虚な言語を吐いているだけなのだろうか。あるいはジャッキーは、言語の「効果」に依存する空虚なキャラクターでしかないのだろうか。

ジャッキーとウィルコックス氏の出会いについては “And bit a bit the story was told her. It was a very simple story. Ten years was the time, a garrison town in Cyprus the place” (282) と描写されているように、「とても単純な話」として発端が触れられるだけであり、その詳細は “She [=Margaret] played the girl, until he [=Wilcox] could rebuild his fortress and hide his soul from the world” (282) という一文からわかるように、マーガレットがウィルコックス氏のことを「許す」とこと引き換えに、彼の自尊心を傷つけないために（あるいはマーガレットが彼の愛を失わないために／彼への愛を失っていないふりを続けるために）追及されないまま据え置かれる。しかし、ジャッキーと「キプロス Cyprus」で出会ったということ自体が、ウィルコックス氏にとっては単なる「偶然」であり、新天地で寂しさを紛らわせるためでしかなかったという「とても単純な話」にすぎなかったとしても、『ハワーズ・エンド』という作品においてこの出会いの挿話が書き込まれていること自体は、偶然ではない。シュレーゲル姉妹が惚れたウィスコックス家の父子が植民地における搾取に直接的に関わる人物だったことと同じく、ウィルコックス氏がキプロス島で出会ったというジャッキーの存在は、以下にみるように世紀転換期のイングランドにおける重要な指標

となっているからである。

キプロス島は有史以来、東地中海における諸民族・諸文明の中継地点であり、ローマ属州時代はアテネとアレクサンドリアをつなぐ中間貿易港として栄えた場所である。1191年の第三回十字軍の航行中にイングランド王率いる船団がギリシア正教会の支配下にあったキプロス島に漂着したのち、イギリスが領有権を獲得すると、以降約400年間はカトリック教会の支配下に置かれていた。その後、エルサレム王国、ヴェネツィア共和国、オスマン帝国、とその宗主国が入れ替わったのち、1878年のベルリン会議でスエズ運河の確保のための「要塞地」としての価値に目をつけたイギリスが、ふたたび統治権を獲得することになる。それ以来、現在のキプロス紛争にいたるまで、イギリスはこの土地におけるトルコ勢とギリシア勢の間の対立関係を煽るかたちで両者を分断し、自らの支配下に置き続けようとしてきた。このように、イギリスの帝国主義にとって都合のよい場所にあることで、その運命を大きく変えられてきたこの土地の歴史を振り返ってみると、『ハワーズ・エンド』にさりげなく書き込まれた「キプロス」という場所が、先にジェイムソンの議論に見たような、作品における不可視の植民地の姿としてぼんやりと浮かび上がって来ないだろうか。

ここで、先のジャッキーの外見描写に立ち戻ってみたい。

Her appearance was awesome. She seemed all strings and bellpulls—ribbons, chains, bead necklaces that clinked and caught—and a boa of azure feathers hung round her neck, *with the ends uneven*. [...] As for her hair, or rather hairs, they are too complicated to describe, *but one system went down her back, lying in a thick pad there, while another, created for the lighter destiny, rippled around her forehead*. (60、強調引用者)

言語を絶するようなジャッキーの見た目は、装飾品がからまって、不揃いである（“with the ends uneven”）。『ハワーズ・エンド』の結末にその面影が一切現れず、この作品における「再生産」や「再分配」のシステムから除外されたままであるジャッキーの姿は、“wholeness”を獲得したかのような結末とは対照的な、明らかに異質なノイズとして背景へと退いていた。最も気にかかるのは、髪の毛を描写するのに明らかに不自然な“system”や“destiny”という語彙である。「暗い運命」と「明るい運命」を辿る二つの体制（“system”）という、髪型の描写に相応しくない異様な語彙の選択は、どのように捉えるべきなのだろうか。レヴンソンはこの異様な描写に、語り手とジャッキーの圧倒的な隔たり（＝語り手の「弱さ」）を読み取ったが、こうした特定の語彙の選択には、さきにみた“infinity”と同様の論理が隠されていないだろうか。つまり、イギリス帝国の繁栄の影に確かにある、「キプロス」の存在である。

海の比喩は、川やその音の描写と同じく『ハワーズ・エンド』において随所に用いられているものであるが、それらは主にイギリスの外部を想像させると同時に、イギリスとい

う島国を相対化するものであったり、どこか抽象化された二つの場所を結びつける（橋を渡す）ものであったりした。他方、髪が「波打つ rippled」ということで用いられている、海を連想させる動詞に結びつくのは、イギリスと同じく海に囲まれた島国であるキプロスの、周囲の権力関係によって異なる運命に引き裂かれ、さまざまな要素が入り混じり、絡み合った「描写するには複雑すぎる too complicated to describe」姿である。マーガレットが自己防衛的にウィスコックス氏への追及をしなかったジャッキー（またはキプロス島）の存在は、“She [=Margaret] played the girl, until he [=Wilcox] could rebuild his *fortress* and hide his soul from the world” (282、強調引用者) とあるように、“mature” であることに誰よりも重きをおいていたマーガレットが「少女 the girl」のような態度でわざと隙を見せる際に、ウィルコックス氏が身を隠す「要塞 fortress」として、再びイギリス帝国が割り当てたキプロスの役割と二重写しに描かれる^{vii}。“We are not concerned with the very poor” (38) と述べていた語り手は、確かにジャッキーの内面にまで踏み込んで語ることがはしなかったが、過剰な外見描写をしながら、おそらく英語が母語ですらない（がゆえに口数も少ないのかもしれない）ジャッキーの^{viii}、あるいはキプロスの、イギリス植民地主義の影にチラチラと現れる「深淵」としての運命を、同時に明かしながら隠蔽する人物を演じていたのではなかったか。

4. 実り、または排除の「終わり」について

ここまで「花粉」を出発点に、「移動」と「再生産」というテーマが『ハワーズ・エンド』においてどのように描かれているのか、「移動」がイギリス国内において活発になりつつある時期を舞台とした『ミドルマーチ』における「再生産」「再分配」のあり方との比較を通して検討し、さらに帝国によるグローバル化が進む中、キプロスからの「移民」であるジャッキーという人物が、本作における「再生産」「再分配」のシステムとは切り離されていること、またその運命が「不可視の植民地」としてのキプロスという場所とつよく結びついている可能性について論じた。

ここでもう一度、『ハワーズ・エンド』のエンディングで「花粉」の辿った運命について立ち戻って考えてみたい。浮遊し移動していた花粉が最終的にある場所に定着し「豊穡」をもたらすという結末、あるいはハワーズ・エンドという郊外の「家」への帰着と異なる二つの階級のハイブリッドとしての子供の誕生という「実り」の結末は、「パストラルなイングランドの田園風景への回帰」というひとつの典型的な読み方や、鉄道や自動車などの移動手段に“infinity”を見出していたそれまでの「文体」と、どのように並存／相反しているのだろうか。

河野真太郎は『ハワーズ・エンド』に「産業化された現実を嘆き、過去に存在したと想定される『有機的社会』への回帰を訴える、おなじみの感情構造」(102 頁) が読みとれることを認めたうえで、それでも最終的にこの小説が「パストラルへの回帰」ではなく「郊外のパストラル化」を目指すものであることを、同時代の田園主義言説における自動車観

の変容をコンテキストとして詳細に論じている。つまり、近代の悪である自動車に破壊される「これまでであったはずの田園風景」の称揚ではなく、自動車の普及によってはじめて多くの人々が目にする「ほんとうの田舎」という幻想、いわば「近代性とテクノロジーを駆使したパストラル化」(104 頁)という同時代の文脈こそが、この小説の共通の地盤としてある、というわけである。興味深いことに、河野はこの説をさらに掘り下げるべく、「石炭から石油へのエネルギー転換をその地理的理想力の粹組み」とするこの作品（つまり鉄道から自動車への転換のこと）において、「ハワーズ・エンド邸」という矛盾解決のシンボルによって排除された不可視の植民地であるキプロスが、「中東の石油のルートとしてのスエズ運河防衛の要衝であった」という事実を提示することで、ジェイムソンが“infinity”という語を通して示そうとした「包摂の戦略によって排除されたなにか」をより具体的かつ説得的に論じている(107-108 頁)。河野自身が述べているように、このような事実は、『ハワーズ・エンド』が「キプロス」という地名を介して石油を擁する中東を中心とした 20 世紀の地政学的シフトを語っているということを「実証」はせずとも、本作における「キプロスという地名にまわりついた不気味な必然性」を構造的に不可視なものとして現前させるという意味で、画期的である。そして付け加えるまでもなく、この議論は、ジャッキーのグロテスクな描写が不可視の植民地として隠されつつ明らかにされているのではないかという、先に検討した本論の仮説に、さらなる必然性を加えるだろう。

ハワーズ・エンドという「家」への帰着と「実り」への祝福の影にうごめく「見えない」場所は、ジャッキーがウィルコックス氏の元妾であったことが発覚するという物語の大きな転換点となっているだけでなく、「鉄道から自動車へ」というまさにグローバル時代への大転換期を迎えようとする只中で、イギリスがその「帝国」の増長を保持するために利用した、まさにその場所なのだった。この意味で、古きよき田園としての、鉄道が張り巡らされたイングランドの全体性に幻想をいだくマーガレットが、最後までこのキプロスという場所、あるいはジャッキーという人物を直視できないまま終わるのは、当然なのかもしれない。

ところで、このマーガレットが初めてハワーズ・エンドを訪問した際、以下のような妙な描写があった。

She [=Margaret] *could not* see the wych-elm tree, but a branch of the celebrated vine studded with velvet knobs, had covered the porch. She was struck by the fertility of the soil. (229、強調引用者)

この描写が不自然に思われるのは、わざわざマーガレットには見えていない榆の木について触れているからである。もちろん、マーガレットが話に聞いていた榆の木のことを心に思い浮かべながら、葡萄が瑞々しく実っているのを偶然目に留めて、豊かな土壤に感動しているだけだとみなすことも可能である。しかし、基本的にはこの作品に出てくる誰よ

りも「見えないもの」と“connect”しようと試みるこの人物が、わざわざここで見えていないものに意識を向けているのには、何か引っかかるものがある。そもそも、この「榆の木」というのは、亡きウィルコックス夫人がハワーズ・エンド邸についてはじめてマーガレットに話した際、最も愛着を込めて語ったものであり、この木の根元に「豚の歯」がささっているという話にみられるように、田舎の古い信仰へのノスタルジーとつよい連想関係にあるこの木の存在は、「パストラルなイングランドの田園風景への回帰」としてこの作品を解釈することを絶えず誘う、大きな要因にもなっていた。

ところが、ここに「見えない」榆の木とともに、豊かな土壌に実る「葡萄」の存在がわざわざ書き入れられているのは、じつはフォースターの念頭に別の先行する物語があったからである。そこにはすでに、これまで本論でみてきた「花粉／実り」「移動／定住」、そして「断絶／つながり」といった中心的なテーマだけでなく、そのエンディングを下支えしている「見えない」場所のことさえも語られていた。その先行する物語とは、オウィディウス『変身物語』第14巻のポモナとウェルトウムヌスの神話である。

「果実」に由来する名のポモナは「田園だけを好み、たわわな果実をつけた枝だけを愛」するニンフであり、あらゆる神々が彼女をものにしようと試みたが、ポモナ自身は色恋に何の興味もなかった。そこで人一倍ポモナに恋していた果樹と果物の神であるウェルトウムヌス神は、粗野な百姓や植木職人など、いろんな姿に身を変えては、たえずポモナへの接近をはかっていた。ある日、ウェルトウムヌスは老婆の姿に変身し、果樹園に入ってポモナに話しかける。そして、向かい側に生えた見事な榆の木に、葡萄の蔓がからみついているのを見て「でも、あの榆の幹が、葡萄樹と合体しないでひとり立ちしているなら、なんのとりえもないでしょう。榆の木といっしょになって、それに支えられている葡萄樹も、もしその木からみついていなければ、ただ地面を這いつくばっているだけでしょう。こんな手本が目の前にあるというのに、あなたはそれを何とも思っていないじゃない。結婚を避け、配偶者を求めるという気がまるでない」（285頁）と説教を垂れる。そして、自分が誰よりもポモナのことを愛していることを述べた上で、「あなたの夫には、ウェルトウムヌスをお選びなさい！この神のことは、わたしも保証しましょう。何ととっても、彼が自分自身を知っている以上に、わたしは彼を知っているのです。全世界を渡り歩いている放浪者などではなく、このあたりの広い土地に定住しています」（286頁）と熱烈に述べるのである。

これだけでも「結婚」、「榆の木」、「定住／移動」、「田園」という『ハワーズ・エンド』との強いつながりを感じさせる言葉が出揃っており、フォースターがこの神話を意識して取り入れたことはほとんど確実であるように思われるが、この仮説は、ウェルトウムヌスが老婆の姿のまま、さらにポモナを口説くために披露する次のエピソードの内容によって確信に変わる。

賤しい生まれのイピスは、高貴な生まれのアナクサレテに惚れ込んだが、イピスはアナクサレテに相手にされず、ついには花輪で首をくくって自殺してしまう。その葬式を無感

情のまま高みから見ていたアナクサレテは、アフロディテによってその場で石に変えられてしまう。そしてウェルトウムヌスいわく、この二人の悲劇は「キプロス全島に知れ渡っている出来事」（287 頁）だった、というのである。老婆の姿をしたウェルトウムヌスが、このエピソードを話した後、本当の姿を現すと、その姿に魅せられたポモナは「彼の愛に答えるべく、同じ愛の痛みをおぼえた」（291 頁）として、この二人の神話はハッピーエンドを迎える。

楡の木と葡萄の組み合わせによって結婚と豊かさを結びつける挿話と、キプロス島に広く伝わる悲劇を内包した二人の「果実」の神たちの恋愛譚（ここには身分差、共感の有無、そして変身前の本来の姿の開示などのテーマが絡み合っている）から『ハワーズ・エンド』を読みかえしてみると、フォースターがこの『変身物語』におけるテーマや場所性を『ハワーズ・エンド』の根幹にかかわる要素として、かなり意識的に取り込んでいることが手にとるようにわかる^{ix}。これはむしろ、『ハワーズ・エンド』の数々のジレンマに対し、どの程度作家が意識的であったかを説明するものにはならないが、少なくとも『ミドルマーチ』の時代とは明らかに異なる、“wholeness”や“limit”に対する疑いの意識があるなかで、たえず「終わり end」ということ自体を問い続けていたこの作品が、作品そのものを終わりへと向かわせようとするとき、その強力なプロットとなったのが「変身物語」のこの挿話であったということ、さらにそこにはすでに「キプロス」の劇中劇が含まれていたということは、特筆に値するのではないだろうか。そしておもしろいことに、あるいは皮肉なことに、その手がかりは古き良きイギリスの“wholeness”の象徴^xであり、「終わり、閉止＝完結^{xi}」を体現するハワーズ・エンド邸と意味の接続関係にあった楡の木が「見えない」地点に埋まっていたのである。

注

- i. ライオネル・トリリングは、『ハワーズ・エンド』がイングランドにおける「継承」の問題をアレゴリカルに語っているとして、この作品を「階級闘争」の物語 (Trilling 118) として読んでいる。他方、エドワード・サイードはトリリングのこの論文が優れているにもかかわらず、『ハワーズ・エンド』において無視できない「帝国主義」に一度も触れていないことに驚き、批判している (Said 65)。
- ii. 因みに、ヒリス・ミラーは登場人物たちの「見えないもの」と「花粉」に対する感じやすさが反比例の関係にあることに触れているが ("Sensitivity to the unseen in *Howards End*, for example, is in inverse proportion to a tendency to hay fever" [182])、そこから本論でこれから扱うような「移動と再生産」のテーマへと議論を膨らませることはしていない。
- iii. 草木が人間よりも前から存在していたことを思えば、花粉が長い歴史を持つことは確かである。他方、「花粉症」という症状の重篤化は、都市化の流れとともに発生したといわれる。実際、「hay fever」という呼称の初出は1829年であり (OED)、ちょうどイギリスで Liverpool and Manchester Railway が開業した時期 (1830年) と重なる。つまり、それ以前にも存在していたはずの花粉がアレルギー反応をもたらすようになったのは、排気ガスなどの汚染物質が花粉に付着し複雑なアレルギー反応をもたらすようになった、あるいは道路が整備されたことによって受粉しなかった花粉が地面に落ちて土に埋もれず、風が吹く度に舞い上がって浮游してしまうようになったからである (Paul Simon, "The Surge in Hay Fever is Rooted in Our Modern Lifestyle")。
- iv. むろん、作中で次第にマーガレットの口から自覚的にはなたれるようになるウィルコックス氏への批判は、語り手によってウィルコックス的な帝国主義者たち全員へ向けた言葉へと変換されていることは確かであり、その点では私的関係のみに閉ざされたものではない。しかし、ここで強調したいのは、マーガレットによる「つなぐ」努力が基本的には、ウィルコックス的な帝国主義者たちの考えを変えるという方向に限定されている、ということである。
- v. The Great North Road は、ロンドンとスコットランドを結ぶ現役の幹線道路である。
- vi. この幹線道路の描写が、過去と未来の二重性を帯びていることに注意したい。つまり、歩きや馬車に対する鉄道の優位によって、一旦「古さ」を意味していた "the Great North Road" が、自動車の普及によって今度は鉄道よりも「新しい」ものとして、意味を反転させて現れることになった、という歴史的経緯がこの道を「いま・ここ」とは別の、「infinity」な場所にしてしているというわけである。
- vii. 「要塞」(あるいはそれにあたるイメージ) に当時の植民地が置かれた状況を重ねて描くという所作は、たとえばカリブ海のドミニカ島出身のクレオール作家、ジーン・リースの代表作である『サルガッソーの広い藻の海』 (Wide Sargasso Sea, 1966) においてもみられる (その分析は Mary Lou Emery [2015] に詳しい)。カリブ海に散らばる数々の島国も、コロンブスによる「発見」以来、「産業革命」を支える奴隷制続行のため、ヨーロッパ列強国による争奪戦に幾度となく巻き込まれ、その土地には多くの要塞が築かれたのだった。フォースターがここで内面に立ち入ることなく描いたジャッキーのような「語れない」登場人物が、リース作品においては主人公あるいは語り手として (やはり器用な話し手ではないという特徴をもつ) 描かれる。両作家は帝国主義に対して意識的な立場をとっていたという点で共通しているが、本論で述べたように『ハワーズ・エンド』が矛盾や排除をはらんだ上で「終わり＝家」へと向かうのに対し、リース作品のほとんどが心理的あるいは实际的に「ホームレス」であることを出発点／帰着点にしている点では、比較しがたいある好対照をなしているように思われる。
- viii. このジャッキーが病気になるうえに泥酔して現れたとき、マーガレットがウィルコックス氏に 'Ne crois pas que le mari lui ressemble,' (265) とフランス語で断りを入れることで、ジャッキーに内容を隠蔽しつつ相手に非礼を詫びるという器用さを見せるのと真逆の率直さである。
- ix. フォースターがしばしば作品に神話を用いることは多くの先行研究が指摘している通りである (たとえば

Frederick Crews [1960])。しかし私見の及ぶ限り、『変身物語』のこのようなアダプテーションの仕方を詳しく論じたものは見当たらなかった。

- x. “the wych-elm that she saw from the window was an *English tree*” (236、強調引用者)
- xi. 「閉止＝完結性 closure」はジェイムソンによる批評用語。訳者によるキー・コンセプト集によれば、「たとえば古典的物語では、あらゆる要素は動機づけられ、あらゆる出来事には原因があり、最初に設定されたあらゆる葛藤や謎は、物語が終わるまでにはきちんと解決され決着がついている。このようにすべてのテキストのなかに囲い込み、自己充足的で整合的な完結性を誇る静的様式を『クロージャー』と呼んでいる——むろん物語に限らず、哲学あるいは論理構造にも同じことがいえる。ここには矛盾、断絶、亀裂、ずれ、分裂などは入り込む余地はなく、それゆえ弁証法的思考とは相容れない。この『閉域』『閉塞』（このように訳されることもある）をいかに切り裂くか、あるいはすでに切り裂かれていることをいかに暴くかが、ポスト構造主義における問題となる」（586-7 頁）

引用文献

- Beer, Gillian. *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*. 1983.
- Crews, Frederick C. “E. M. Forster: The Limitations of Mythology,” *Comparative Literature Vol. 12, No. 2*. 1960. 97-112.
- Eliot, George. *Middlemarch: An Authoritative Text, Backgrounds, Reviews and Criticism*. W. W. Norton and Company. 1999.
- Emery, Mary Lou. “On the Veranda: Jean Rhys's Material Modernism,” *Jean Rhys: Twenty-First-Century Approaches*. Edinburgh University Press, 2015.
- Forster, E. M. *Howards End*. New York: A. A. Knopf, 1921.
- Jameson, Fredric. *The Modernist Papers*. New York, NY: Verso, 2007.
- Levenson, Michael. “Liberalism and Symbolism in *Howards End*,” *Modernism and the Fate of Individuality: Character and Novelistic Form from Conrad to Woolf*. Cambridge University Press, 1991.
- Miller, J. Hillis. “E. M. Forster: Just Reading *Howards End*,” *Others*. Princeton: Princeton UP, 2001. 183-205.
- OED Online*: <https://gateway.itc.u-tokyo.ac.jp/view/Entry/,DanaInfo=www.oed.com+84828?redirectedFrom=hay+fever#eid> (accessed November 28, 2018).
- Rhys, Jean. *Wide Sargasso Sea*. W. W. Norton and Company. 1982.
- Simon, Paul. “The Surge in Hay Fever is Rooted in Our Modern Lifestyle” *The Guardian*, 19 June. 2018, <https://www.theguardian.com/science/2018/jun/19/plantwatch-surge-in-hay-fever-rooted-in-our-modern-lifestyles>, (accessed November 30, 2018).
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. 1st Vintage Books ed. New York: Vintage Books, 1994.
- Trilling, Lionel. *E. M. Forster: A Study*. London: Hogarth Press, 1944.
- オウディウス『変身物語（下）』、中村善也訳、岩波文庫、1981 年。
- 大橋洋一「訳者あとがき」「キー・コンセプト集」（ジェイムソン、フレドリック『政治的無意識——社会的象徴行為としての物語』、大橋洋一・木村茂雄・太田耕人訳、平凡社、2010 年。）
- 河野真太郎『『ハウーズ・エンド』とグローバル・イングランド文化の出現』『言語社会 5』 pp. 96-112。

Movement and Reproduction:

The Endpoint of Pollen's Journey in E. M. Forster's *Howards End*

MIYAKE Yuka

E. M. Forster's *Howards End* (1910) problematises the distinction of class, gender, nationality, or race and the fragmentation of "space" and "time" that occurred through the process of modernisation, imperialism and capitalism in the early 20th century in England. In this paper, I demonstrate how the novel towards the end finds the solutions to such issues by focusing on "the unseen": specifically, "pollen," a substance I argue that represents the main themes of "movement" and "reproduction" which runs deeply throughout the text.

By contrasting his work with George Eliot's *Middlemarch* (1871-2), I first emphasize on the uniqueness of the (dis) connection among people living in different realities in *Howards End*, and discuss how the act of "connecting" in Forster's work is much more complex compared to the "sympathy" in *Middlemarch*. After examining the two novels, I will discuss Jacky who remains to be the outsider from the social system of reproduction and redistribution in *Howards End*. Through a close reading of the depiction of Jacky, we find it alluding to the image of Cyprus as an invisible British colony. Finally, I discuss the myth of Pomona and Vertumnus in Ovid's *Metamorphoses* as the hidden preceding story of *Howards End*. Surprisingly, this old love story of the gods of "fruit" (=the endpoint of pollen's journey) not only share similarities of themes and motifs within *Howards End* but also share a small episode of "the tragedy in Cyprus" which plays a significant role in ending this myth happily as in *Howards End*.