

E・M・フォースターの説話行為
「人間のレベル」と象徴のレベル」

新藤 紀子

Except for the Marabar Caves — and they
are twenty miles off — the city of Chandrapore
presents nothing extraordinary. (Pl, 31)⁽¹⁾

『インドへの道』の冒頭を飾るこの文章を和訳することは、この原文が伝えようとしているものをほとんど抹殺してしまうように思われる。もちろん、「二十マイル離れたところにあるマラバール洞窟を除けば、チャンドラポアの町には何ら異常なものはない」という内容は日本語でも表わすことはできるし、この文章は、
“Stately, plump Buck Mulligan...”の最初の文字のS(それも一ページ大の大文字)とそれに続く言葉のリズムほどには翻訳不可能ではないかもしれない⁽²⁾。だが、この文章

のもっとも大事なところは、文の末尾に“extraordinary”の一語が来るところにあり、これによって読者は「異常なものは何もない」という記述とは裏腹に、「マラバール洞窟という異常なものが存在するのだ」ということを強く印象づけられるのである。

「ない」という否定語が末尾に来てしまう和訳ではどうして得られぬ効果であり、この“extraordinary”の一語は、その前に置かれた“nothing”という否定語にもかかわらず、あたかもマラバール洞窟の中のエコーのように作品全体を貫いて反響し続けるのである。この言葉を「異常」と訳してしまうとますます洞窟のエコーの雰囲気を失ってしまうのだが、ともかく、この「異常」の一語を文末に配した『インドへの道』の書き出しは、単にこの作品を象徴するだけにとどまらず、フォースターの小説世界

そのものをも表わしているように思われる。

「マラバール洞窟を除けば、チャンドラポアの町には何ら異常なものはない」——この文章が提示するものは異常なマラバール洞窟と日常的なチャンドラポアという二つの相反する存在である。しかも、和訳ではせいぜい、「マラバール洞窟は異常だがチャンドラポアは日常の世界である」程度のことしか伝えられないが、原文の語順では「マラバール洞窟」と「異常」が「チャンドラポアの町」をさむ格好になっており、この構図は『インドへの道』の構造そのものを示している。つまり、この作品は洞窟に代表される自然の世界に囲まれた人間の世界を描き、そのために第一章ではチャンドラポアを取り囲むガンジス河と空と大地を描写し、最終章のしめくりを「それら（地上にあるものすべて）が『まだだめだ』と言ひ、空が『そこではだめだ』と言つた」という言葉で結んでいるのである。こうした構造は『インドへの道』ではじめて得られたものであるが、「異常」と「日常」の共存はフォースターの小説には初めから現れていたものである。「私はあり得ることあり得ないことを、読者がどちらがどちらだかわからなくなるほど、ごたませにしようファンタジーの概念が好きである」(TCD、二三〇)と言つたフォースターは、最初から意図的に自身の小説世界に「日常」と「異常」の両方を盛り込みに違いないが、そのためにフォースターの評価は大きく二つの方向に分かれることになつてしまつた。

既に述べたように、『インドへの道』は風景描写で始まつている。しかし、フィリップ・ガードナーが指摘しているように(3)、フォースターの他の小説はすべて登場人物のダイアログで始ま

るのである。「ハワーズ・エンド」だけはヘレンの三通の手紙で始まるが、コミュニケーションの手段としての手紙は風景描写よりはずっとダイアログに近い。その上、ヘレンの手紙は続く第二章で姉マーガレットとおばジュリーの活発なダイアログを喚起することになる。こうしたダイアログの場面はフォースターの小説中の大きな魅力の一つであり、このような場面を通して発展させられる彼の物語からは、当然のことながら、彼の作品をジェーン・オースティン以来の風俗喜劇を基本としたリアリズム小説であるとする見方が生れてくる。実際、フォースターの世界は「喜劇とは社交生活に批判を投げようというゲームであり、文化的な男女の集う客間における人間性を扱うものである」(4)と言うメレディスの定義に適つた喜劇の世界である、と言うことは決して間違つてはいない。また、ジェーン・オースティンはフォースターの愛好する作家の一人であつた(AH、一六二)。が、彼は次のようにも言っている——「もちろん、私は彼女よりも野心的です。つまり、私は彼女の家庭的ユーモアを他のものに付加しようとしたのです」(5)。第二次大戦後、フォースターをシンボリストと見る一連の批評の洪水を生んだのは、まさにこの「他のもの」にほかならない。夏目漱石をして「写実の泰斗」(6)と呼ばしめたジェーン・オースティンの世界が「日常」なら、この「他のもの」の世界こそ「異常」である。

フォースターの小説を読む者は誰しも、彼の作品の中にあるこの二つの要素——日常的なものとそうでないもの——に気づかずにはいられない。しかし、フォースターの評価が大きく二つに分かれるのは、批評家が二つの要素の内、どちらか一つを強調する

からである。フォースターをモラル・リアリストとしてとらえるライオネル・トリリング(7)は「日常」の要素に目を向けた代表的批評家であり、ユング的深層心理分析を駆使してフォースターの小説を解釈し、「日常」のレベルに重きをおかないウィルフレッド・ストーン(8)は象徴批評の代表と言える。その一方で、こうした二つの要素の両方に注目しようとする批評、フォースターの二重のヴィジョンに注目する批評も当然のように出て来ている。

F・R・リーヴィスとデイヴィッド・セシルは、小論ながら、彼の小説における喜劇と詩の関わり合いに触れているし(9)、マルカム・ブラッドベリー(10)は既に、フォースターの後期の小説、特に『インドへの道』における「人間のプロット」と「言葉のプロット」というプロットの両義性に注目している。リアリストでシンボリストであるフォースターの二面性の両方を評価しようと試みる本論もまた、こうした批評の変奏の域を出ないであろう。

ところで、構造主義批評家が打ち出している物語の階層的構造、すなわち、内容としての物語とそれを語る方法としての説話行為という小説の二つの階層(11)は、フォースターの小説を解き明かす際に大いに役に立つように思われる。ここではもちろん、厳密な構造分析を行う余裕はなく、物語の内容とそれを語る方法という程度の漠然とした分け方しかできないが、フォースターの小説のように常に相反する二つのレベルで物語を語るような作品を扱う時、物語内容と説話行為という小説の二つの階層を彼の作品にあてはめて考えてみるのは決して無駄なことではない。

フォースターの小説における「日常」の要素と「異常」の要素——それを今後、「人間のレベル」と「象徴のレベル」という言

葉で表現していくことにしよう(12)。すなわち、「日常」の要素とは人間関係を基本とする風俗小説の要素であり、「異常」の要素は象徴的に考えられるものが多いからである。その際、ことわっておかねばならないのは、「人間のレベル」即「物語内容」、「象徴のレベル」即「説話行為」とは言えないということである。もしこれほど簡単に割り切ることができれば、フォースターの評価があれほど複雑化することはないであろうし、彼の二重性は単に内容と方法の食い違いであるという程度のことになってしまうのである。本論ではフォースターの五つの代表作品の中で「人間のレベル」と「象徴のレベル」がどのように現れているか、それらが物語内容に属するのかわかるといえるのか等を中心に、フォースターの小説の構造について考えてゆきたい。

I

フォースターの五つの代表作品の内、『眺めのよい部屋』、『天使も踏み入るをはばかるころ』、『いと長き旅路』の三作を前期、『ハワーズ・エンド』と『インドへの道』を後期と分けること、そして前期と後期で作品の様相が変化していることは多くの批評家の一致した見解である。W・ストーンは前期の様相を「離別」ないし「逃避」とし、後期の様相を「結合」としているが(13)、私はむしろ両者の相違を「対比」(contrast)と「融合」(reconciliation)という言葉で示したいと思う。というのは、『ハワーズ・エンド』の中でマーガレット・シュリーゲルの言う言葉、「私たちがなすべきことは二つを対比させることで

はなく、二つを融合することである」(H E、一一二)という言葉は、あたかも自らの小説の様相を前期から後期へと移していくフォースターが、ヒロインに象徴的に語らせた言葉のように思えるからである。それでは対比させ、あるいは融合すべき二つのものとは何であるか。それこそ本論の命題である「人間のレベル」と「象徴のレベル」であり、その対比のされ方と融合のされ方を見るのが前期の作品と後期の作品を見ることになるのである。

フォースターの前期の小説は「人間のレベル」と「象徴のレベル」を対比させている——これが大前提である。しかし、こうした対比は小説のどの階層でなされているのか。前期の小説の物語内容をもっとも単純化して表現するとしたら、次の二語で事足りてしまうだろう。すなわち、主人公の「自己欺瞞」と「覚醒」である。これはジェーン・オースティンをはじめとする多くの小説家が好んで用いてきた物語の一つの型に属するものである。実際、フォースターの前期の小説は、十九世紀小説に描かれた様々な物語の型をかなり受けついでいる。『眺めのよい部屋』のヒロイン、ルーシーの物語はまさにジェーン・オースティンのヒロインたちの物語であり、後半部分のルーシー、セシル、ジョージの関係は『エゴイスト』のクレアラ・ミドルトン、サー・ウィロビー、ヴァーノンとの関係にほかならない。『天使も踏み入るをはばかるころ』(以下『天使』と略記)のプロットは明らかにジェイムズ・マクドナルドの『使者たち』、フォースター自身が『小説の諸相』の中でさんざんこきおろした『使者たち』のプロットそのものである。そして『いと長き旅路』は、川本静子氏が『イギリス教養小説の系譜』⁽⁴⁾にこの作品を加えているように、一連のビルドダウングス

ロマンや芸術家小説に共通する物語の型を持っている。これらは前期の小説の物語内容における基本的な骨組みである。この骨組みは「人間のレベル」にも「象徴のレベル」にも所属していない。これらの物語の型には登場人物の姿が暗示されているように見えるので、「人間のレベル」に属するように見受けられるかもしれないが、これらはあくまで筋立てであって、人間関係を描く風俗小説としての肉付けはまだなされていない。

結論を先に言ってしまうえば、前期の小説では「人間のレベル」と「象徴のレベル」ははっきりと二つの世界という形で表わされているのである。『眺めのよい部屋』におけるルーシーの自己欺瞞は、彼女が自由で豊饒なイタリア世界に魅せられつつも不毛で因襲的なイギリスの文化的社会に束縛されていることから起こってくる。彼女はフィレンツェで知り合った身分の低い青年ジョージをすなおに愛することができず、自己欺瞞の態度をくり返す。『天使』は、やはり因襲的なロンドン郊外の町ソーストンに住むヘリントン家が、長男の嫁で未亡人のリリアがイタリアの町モンテリアノでイタリア人と再婚して生んだ赤ん坊を取り戻すため、次男フィリップをモンテリアノに使わすが、彼は逆にモンテリアノに魅せられてしまうという筋書きである。また、『いと長き旅路』の主人公リッキーは、子宮の中のように安楽なケンブリッジ、因襲的で不毛なソーストン、豊饒な自然の世界としてのウイルトンという三つの場所を通りぬけ、結局、どこにも所属できずに死んでしまう。『ハワーズ・エンド』のマーガレットは「悲しいことに人間より場所の方が重要らしい」(H E、一三六)と言ったが、フォースターの小説でも場所が非常に重要な要素となっている。

る。彼の登場人物は、前期の小説であれ後期の小説であれ、何らかの形でいくつかの場所を通りぬけなければならない。そして登場人物が場所を通りぬけることは、とりまなおさず、物語が通りぬけてゆくことになるのである。この点についてフォースターは次のように語る。

私が思うには、小説家は書き始める時に必ず、何が起こるのか、自分の書こうとする主要な出来事は何かを決めなければならぬ。い。(中略)しかし、前方にある堅い固まり、物語が何とかしてぐるりと周っていくか、越えていくか、通りぬけていくかしなければならぬ山(「この場合は通りぬけるのだろう」と彼は口をはさんだ)がもっとも重要であり、私の書こうとしてきた小説にとっては本質的なものなのです。(傍点イタリック体)

登場人物は物語内容のもっとも重要な要素の一つである。動作主としての登場人物はその行為によって何らかのシーケンスを形成し、たいていの場合には、複数の登場人物による複数のシーケンスに付加的な要素が加わって物語内容が構成される(16)。登場人物が場所を通りぬけることはその人物の物語(シーケンス)(17)が場所を通りぬけていくことであり、フォースターの小説では、これによってそれらを包含する物語内容が形作られている。彼の小説では、ある場所を通りぬけた時登場人物がどう反応するか、どんな影響を受けるかによって登場人物を分類することができる。『眺めのよい部屋』のルーシーはフィレンツェのイタリ

ア世界に魅せられると同時にイギリスの因襲的社会的代表である従姉シャーロットや婚約者セシルに束縛されている。シャーロットはルーシーとともにフィレンツェのイタリア世界を通りぬけるが、彼女はその世界からは何の影響も受けない。他方、イタリア世界を代表する人物、ジョージとその父エマソン氏はイギリス社会に帰ってもルーシーにイタリアの影響を与え続ける。『天使』ではリリア、フィリップ、キャロラインの三人がモンテリアノのイタリア世界に魅了されてしまう。その中でもリリアは敢然と彼女を束縛してきたソーストンの社会を拒絶し、イタリア人ジノと結婚するが、もともと浅薄な彼女はイタリアの世界になじめず、「恐ろしく、奇妙で、はかり知れない」その世界の中で死んでしまう。彼女の産みおとした赤ん坊を取り戻そうとしてやって来たフィリップとキャロラインは、はじめはモンテリアノを悪の世界だと思ひこんでいるが、どちらもイタリア世界の影響を受けてソーストンの価値観を根底から揺るがせられてしまう。しかし、フィリップに同行した姉ハリエットはモンテリアノを通りぬけてもその影響を受けない唯一の人物である。この三人は赤ん坊の誘拐、赤ん坊の死、ジノの怒り、そしてジノとの和解という大事件を経てイギリスへ帰っていくことになるが、こうした大事件のあとでもハリエットは全く変化していない。リリア、フィリップ、キャロラインがルーシー同様、二つの世界の間で揺れている人物とすれば、ハリエットはシャーロット、セシルのような人間、フィリップを使わしたヘリトン夫人同様、ソーストンを代表する人物である。もう一方のイタリア世界を代表するのはもちろんジノだ。以上が俗に「イタリア小説」と呼ばれている『眺めのよい部屋』

と『天使』の物語内容の梗概である。

最初に掲げた結論に戻ろう——前期の小説では「人間のレベル」と「象徴のレベル」ははっきりと二つの世界に分けられている。そしてこの二つの世界は、いま要約した物語内容の中にある。すなわち、シャーロット、ヘリトン夫人、ハリエットの所属するイギリスローストンの世界と、ジョージ、エマソン氏、ジノの所属するイタリア世界である。「人間のレベル」と「象徴のレベル」は完全に世界という、場所と登場人物を保有するものとして、物語内容の中に等価なものとして対立^{コントラスト}して置かれている。主人公はこの対立の中で揺れ動き、彼らの運動が物語の中心プロットを形成する。それではなぜ、「人間のレベル」がイギリスローストンの世界、「象徴のレベル」がイタリア的世界と限定されるのか。私ははじめに、人間関係を基本とする風俗小説の要素を「人間のレベル」と呼ぶことに、象徴的に表現されることの多い非日常（「異常」）の要素を「象徴のレベル」と呼ぶことにした。フォースターの「イタリア小説」では、イギリスローストンの世界は基本的にはジェーン・オースティンの風俗喜劇の世界として描かれている。『眺めのよい部屋』の後半部分、ルーシーの家ウインディ・コーナーにおけるハニチャーチ家の人々の軽妙な会話、『天使』の冒頭、リリアが年下のイタリア人と婚約したとわかったヘリトン家の喜劇的な言葉のやりとりは、喜劇の舞台としてのイギリスローストン世界を表わす絶好の場面とすることができ。こうした風俗喜劇の世界は十九世紀イギリス小説の主流を占めたリアリズム小説、超自然的なものをことごとく排除して人間の社会を描いた小説の世界にほかならない。この世界では価値観

は当然、社会通念に合っているかいないかが基準になる。すなわち「正邪」(Right or Wrong)の価値観である。このような価値観はまさしく人間のレベルの価値観なのだが、それに対する象徴のレベルの価値観は「善悪」(Good or evil)でなければならないだろう。「正邪」が相対的な人間の価値観であるとすれば、「善悪」はいわば絶対的な神の価値観である。フォースターの「イタリア小説」におけるイタリア世界には、神と呼んでよいような超越的なものが導入されている。それは彼が短編小説で好んで用いたファンタジーの長編小説への導入とでも呼べるものであろうし、ギリシア・ローマ神話の世界であるとも言ってもよい。神話の世界は『眺めのよい部屋』の第六章の冒頭部分に使われているパエトンとペルセポネーの比喩に著しい。ペルセポネーはフレイザーの解説⁽⁹⁾を見るまでもなく、冬に死んで春に生き返る植物の神話であり、イギリス社会の束縛を逃れて自由なイタリア世界に触れようとするルーシーの暗喩でもある。また第十二章における大雨の降ったあとにできる聖なる池とそこで起こる裸の男たちのドタバタ喜劇も、ギリシア神話の流れをひく世界だといえよう。『天使』では神話の色はかなり薄くなっているが、ここではモンテリアノの町が「何やら幻想的な船のような夢の町」(WA,三八)とされており、そこでなら「すばらしいことがすべて起こる」(一六〇)のである。フォースターがイギリスローストンの風俗喜劇の世界を文化的だが不毛で因襲的な世界だとして、それに対立する超自然的世界、野性的で豊饒であり、美ばかりでなく恐怖⁽¹⁰⁾も存在するイタリア世界を置いたことを、フォースターのロマン派的特質だと見る批評家は少なくない⁽¹¹⁾。確か

に彼が「象徴的瞬間」ないし「永遠の瞬間」と呼ぶある種の啓示の瞬間を好んで描いていることは、こうした見方の一つの証明になっているようである。この象徴的瞬間は必ずイタリア世界、すなわち「象徴のレベル」の世界で起こるものであり、「人間のレベル」の世界では決して起こらない。そのもともとも良い例を提示してくれるのは『眺めのよい部屋』の二つのキスであろう。前半のクライマックス、一面に咲くすみれの花を見渡す丘の上でルーシーは突然、ジョージのキスを受ける。

彼女の足元から地面は眺望に向かって鋭く傾斜していた。そしてすみれの花が、川となり、流れとなり、滝となって、丘の中心腹を青くうるおし、木の幹のまわりで潮をひき、窪地に池を作り、草地を青い泡で点々と埋めていた。(中略)

ジョージは彼女がとびこんで来た物音に振り返った。一瞬、彼は彼女が空から降ってきたのではないかと思った。彼は彼女の顔が喜びに輝いているのを見、花が青い波となって衣服に波打っているのを見た。二人の頭上で藪が閉じた。彼はす速く前に出て、彼女にキスをした。(RWV、八九)

これが象徴的瞬間である。それに対し、後半部分のセシルがルーシーに与えたキスは象徴的瞬間を結ばない。さんざん前置きをしたあとセシルがキスをする、彼の鼻眼鏡がはずれるという結果に終わる。『いと長き旅路』ではこの象徴的瞬間は真実を告げる瞬間として使われるが、「象徴のレベル」の世界が作り出す本当の象徴的瞬間は、結末近く第三十三章でリッキーとステイヴ

ンが紙に火をつけて川に流す美しい場面——おそらくフォースターの全小説中でもっとも美しい場面——であろう。

ところで、「イタリア小説」に続く『いと長き旅路』(2)の第一章には「人間のレベル」と「象徴のレベル」の二つの世界の存在が象徴的に現れている。物語はケンブリッジ大学学寮のリッキーの部屋で哲学論議している学生たちから始まる。議論の中心にいるのはアンセルで、これは明らかにケンブリッジの世界、知性の世界であるとともに、ストーンの言うように(2)リッキーにとって「象徴的瞬間」の世界、従って「人間のレベル」の世界にも「象徴的瞬間」の世界にも分類されない場所である。しかしリッキーはアンセルらの議論に加わるよりも窓の外の世界、ファンタスティックで神秘的な世界を眺めている——「大きな楡の木々は動きもなく、まだ夏の盛りにいるように思えた。というのは、暗闇が葉の黄色いしみを隠していたからで、その輪郭はおだやかな空を背景にまだ丸味を持っていた。あの楡の木々は森の精なんだ——とリッキーは思った、あるいはそのつもりになった」(LJ、八)。学生たちが議論に熱中している時、ストーンから来たアグネスとハーバートの兄妹がやって来る。すると彼の部屋からはケンブリッジの世界が追い出され、かわってストーン風の風俗喜劇の世界になってウィットに富んだ会話がとびかうようになる。ウィッティな会話の主役はアグネスである。しかし、その時はまだ、リッキーが魅かれているのは窓の外の世界なのだ——「リッキーは空の方を見た。そこには数えきれないほどの星がまたたいていた——神々と英雄、乙女と花嫁、これらにギリシア人が自分たちの名をつけたのだ」(二一)。森の精、ギリシア人が名をつけた星

星——リッキークーが眺める窓の外の世界は神話やファンタジーに直接つながる世界である。アグネスによって代表されるソーストン、やがて彼女と結婚したリッキークーをとらえ、束縛するソーストンの世界は、「イタリア小説」のイギリスソーストンの世界をそのまま受けついでいる。それでは「イタリア小説」ではイタリアの世界だった「象徴のレベル」の世界は、この小説では何によって表わされるのだろうか。窓の外の世界は、残念ながら、リッキークーのロマンティックな心が投影した像にすぎない。だが、ケンブリッジ、ソーストンに続く第三の場所が存在することはリッキークーにも漠然とわかっており、「他によい名前がないので『ウィルトシヤ』という名を与える」(一五九)のである。ケンブリッジ、ソーストン、ウィルトシヤはそのまま、三部形式を成すこの小説のそれぞれのパートの題名になっている。「象徴のレベル」の世界はウィルトシヤなのである。

ウィルトシヤはハーディの小説の舞台になっているウエセックスの一部であり、『テス』でおなじみのストーンヘンジがある州である。フォースターが「イタリア小説」のイタリア世界に代るものとしてウィルトシヤを持ち込んだことは、いろいろな意味で重要なことである。まず第一に、フォースターは『いと長き旅路』ではじめてソーストンの世界の対照物をイギリス内部に求めたのであり、このことはイギリスの問題を持ち込んだ『ハワーズ・エンド』に直接につながっていく。更にフォースターがギリシア神話的なものやファンタジーをやめてハーディの原初的異教世界を採用したことも注目に値する。ウィルトシヤを代表するのはリッキークーの父親違いの弟ステイヴンであるが、彼が屋根裏部屋にデ

ーメーテールの絵を飾っているのはギリシア神話的要素の名残りであろう。しかし、ウィルトシヤのシンボルであり、中心となるべきカドベリー・リングズの様子、一本の木のまわりを草の生えた土手が二重に取り囲んでいるというリングズは、草と石の違いこそあれ、F・B・ピニオンが『ハーディ・コンパニオン』に書いているストーンヘンジの描写⁽²⁾と酷似している。このハーディの原初的異教世界は、文化的なソーストンの世界に対立する世界の野性を際立たせ、やがては『インドへの道』のような人知の及ばぬ自然の世界へと発展させられていくのである。現にJ・マックンキーによって指摘された白堊の破懐性⁽³⁾は、マラバール洞窟に通じる自然の悪⁽⁴⁾の面を既に示している。

これまで私はフォースターの前期の小説における「人間のレベル」と「象徴のレベル」の現れ方を見てきた。しかし問題になるのは、こうした二つのレベルが物語内容と説話行為という縦の階層とどう関わっているかという点である。私はまず、前期の小説では「人間のレベル」と「象徴のレベル」ははっきり二つの世界として表現されているという結論を掲げ、次にそれぞれの作品における二つの世界はどういう世界であるか、二つの世界の対立とはどんなものであるかを概略的ながら一つ一つ検討してきた⁽⁵⁾。その中で触れたことをもう一度くり返すことになるが、フォースターの小説では登場人物が場所を通りぬけることによって物語内容が形成され、特に前期の小説では通りぬけた時の反応その他によって登場人物を大きく三つのタイプ——「人間のレベル」の世界に属する者、「象徴のレベル」の世界に属する者、二つの世界の間で揺れ動く者——に分けることができる。こうしてみると、

「人間のレベル」と「象徴のレベル」は前期の小説では物語内容の階層に含まれるようである。つまり、これらの二つのレベルは物語の背景的要素たる場所という形で提示され、これらの場所と登場人物の関係が物語内容を構成してゆくからである。だが、「人間のレベル」と「象徴のレベル」を二つの世界に分け、二つを対立・並置するという方法はむしろ説話行為に属するものである。はじめに述べたように、「人間のレベル」即「物語内容」、「象徴のレベル」即「説話行為」というように分けることはできない。それと同じように、二つのレベルが物語内容にだけ含まれて説話行為の方には含まれないとは言えない。ただ、フォースターの前期の小説を考えた場合、この二つのレベルが物語内容の階層の中で二つの世界としてきちんと分けられてしまっているため、説話行為が物語内容に密着してしまい、立体的な厚みを持った二つの階層として感じられなくなっているのである。しかし、前期の小説における二つの世界のあざやかなコントラストはこうした平面性から出てくるものであって、それこそが後期の作品にない魅力となつてゐることは否定できない。平面性は決して欠点ではない。だが、フォースターが後期において対比より融合をめざすようになるのは、とりもなおさず、彼が自らの小説の構造を平面的なものから立体的なものへと変化させていくことを示している。後期の小説における融合とは、二つの世界の融合だけを意味するのではないのである。

II

対比から融合へ——これが前期から後期への命題である。すでに引用された「私たちのなすべきことは二つを対比させることではなく、二つを融合することである」というマーガレットの言葉に象徴されるフォースターの小説の様相の変化は、しかしながら、前期の小説で対比された二つの世界の融合としてとらえられやすい。『ハワーズ・エンド』に限ってみても、ピーター・バラ以来、シュリーゲル姉妹とウィルコックス家の対立を前期の小説における二つの世界の対立の延長と見なし、『ハワーズ・エンド』ではこの二つの世界を融合しようとしたのだとする見方はあとをたたない。もちろん、こうした見方にはそれなりの根拠がある。マーガレットが融合しようとするものは具体的にはシュリーゲル姉妹の精神性とウィルコックス家の経済性にはかならず、最終的に妹ヘレンと夫ウィルコックス氏をハワーズ・エンドで和解させたマーガレットの物語は、確かに二つの世界の融合の物語だと言つてよい。この小説にはいくつもの対立関係がある。シュリーゲル姉妹のドイツ的知性とウィルコックス家の物質主義、男性と女性、都会と田舎、富者と貧者。しかしこうした対立関係は、前期におけるソーストン対イタリア、ソーストン対ウィルトシャのような対立関係にすっきり分類することができるだろうか。

前期の小説では、既に述べたように、「人間のレベル」と「象徴のレベル」がそれぞれ場所と登場人物を与えられ、二つの世界として物語内容の中に組み込まれていた。それでは『ハワーズ・エンド』では場所はどうなっているのか。場所がフォースターの小説では非常に重要な要素であることは既に見た。題名になっているハワーズ・エンドという家そのものが一つの象徴的場所であ

る。その他にはロンドン、おぼしゅうリーの住むウェセックス地方、ウィルコックス家の別荘のあるシュロップシャのオニントン―場所はいくらでもある。ロンドンという都会が不毛で人が定住できない場所だという考えはなにも新しいものではない。ウェセックス地方は『いと長き旅路』にひき続いて、イギリスの原点として描かれる。ロンドン育ちのマーガレットがハートフォードシャのハワーズ・エンドやシュロップシャのオニントンに心ひかれるのは、ウェールズに近いシュロップシャや、ロンドンに近いとはいえず、ただ都会的なものに汚染されていないハートフォードシャが『いと長き旅路』のウィルトシャに共通する場所、フォースターがロンドンやソーストンよりも高く評価している場所だからに違いない。イギリスとイタリアがソーストンとウィルトシャを経て都会と田舎に―確かにそうしたコンヴェンションはある。フォースターが『イタリア小説』の国際テーマをやめて『いと長き旅路』と『ハワーズ・エンド』では対立をイギリス内部に持ち込んだため、そうしたコンヴェンションが表に現れるようになってしまったのだ。もし、これで、シュリーゲル姉妹が田舎を、ウィルコックス家が都会を代表するのであるなら、何ら問題はない。「人間のレベル」と「象徴のレベル」は前期同様、場所と登場人物を与えられ、あとは二つを融合させるだけ、ということになる。しかし、フォースターが実際に『ハワーズ・エンド』で行っていることは、物語の中心人物となるべきシュリーゲル姉妹とウィルコックス家を根なし草にしてしまっていることである。シュリーゲル姉妹はロンドンの貸し家で生れ育ったが、家主の都合でその家を追われる破目になる。またウィルコックス家は、ロンドン、ハートフォ

ードシャ、シュロップシャ等に多数の家がありながら、どれ一つとして彼らの故郷にはなり得ない。彼らには落ち着く場所がない―少なくとも結末でハワーズ・エンドに落ち着くまでは。

「『ハワーズ・エンド』は家を求める旅 (a hunt for a home) である。インドはイギリス人ばかりでなくインド人にとつても通り路である。落ち着く場所はない」⁽⁸⁾ ―フォースターがこう述懐したのは一九五八年のことである。「落ち着く場所はない」―これは結末近くのマーガレットの希望的観測に対する答であろうか。

「この移動に対する熱狂はここ数百年の間に起こったにすぎないわ。次に来るのは移動しない文明かもしれない。なぜって、そういう文明は大地に落ち着くだろうから。今はまだ兆候は逆向きだけれど、私は希望を捨てきれないわ。今朝早く庭に出た時、私たちの家(ハワーズ・エンド)は過去であるばかりでなく未来でもあるのだって感じたの。」(HE, 三二九)

してみると、マーガレットがめざした融合とは移動をやめて大地に落ち着くことではないのか。マーガレットがめざしたものについて考える時、我々はある有名な「ただ結びつけられ」によって表わされる二つの世界の融合ばかりを取り上げがちである。だがフォースターが言うように、『ハワーズ・エンド』は落ち着く場所を求める旅であり、流浪の登場人物の約束の地がハワーズ・エンドであるならば、そして、シュリーゲル姉妹もウィルコックス家も前期の登場人物のようにには場所や世界を表わさないとすれ

ば、『ハワーズ・エンド』に前期の対立関係の延長を見るのは無理があるということになる。

しかし、現にこの小説にはいくつもの対立関係がある。そしてその対立関係に巻き込まれているのはシュリーゲル姉妹とウィルコックス家だけではない。先にあげた対立関係の内、男性と女性、男性的な家がウィルコックス家、女性的な家がシュリーゲル家であることはマーガレット自身が口に出して言っている（五六頁）ところを見れば、ウィルコックス家の物質主義とシュリーゲル姉妹のドイツ的知性、想像力の延長にあるものらしい。他方、都会と田舎の対立関係がウィルコックス家とシュリーゲル姉妹にびたりとは当てはまらないのは、既に見たとおりである。ウィルコックス家の人々は、特に長男チャールズ、その妻ドリー、長女イーヴィなどはソーストンの性格を受けついだ感があるが、ウィルコックス氏は彼らより「救いようのある」人物になっており、ウィルコックス夫人ルースは他のウィルコックス家の人々とは全く異なる人物である。田舎を代表する人物を求めるとしたら、それはルース・ウィルコックスをおいて他にない。ヘレンの手紙を読んでハワーズ・エンドにかけつけたおばジュリーの前に現れたウィルコックス夫人は次のようである。

彼女は若い人々や自動車ではなく、家やそれに影を投げる木に属する人間のように見えた。彼女は過去を崇拜し、過去のみが与え得る本能的知恵、貴族性という無器用な名しかつかげられぬ知恵を受けついでいると知れた。高い身分の出ではないかもしれないが、確かに彼女は先祖を大切にし、先祖の助けを得てい

た。(三六)

ハワーズ・エンドはウィルコックス夫人の実家ハワード家の屋敷であり、しかも農家^{ファーム・ハウス}であった。ウィルコックス夫人は、都会の実業家ウィルコックス家とは血筋を異にする人物なのである。

シュリーゲル姉妹は都会とも田舎とも結びつかない。彼女らはロンドンに育ったが、彼女らの知性・想像力は不毛な都会を安住の地とはしない。それでも彼女らは知的で洗練された都会育ちであって、ウィルコックス夫人あるいは『いと長き旅路』のステイヴンとはやはり血筋の違う人物である。ウィルフレッド・ストーンはマーガレットをステイヴン、ヘレンをリッキーと関係づけているが、この見解は半分正しく半分間違っているように思える。ストーンがヘレンとリッキーを関係づけたのは、おもにその自己破壊的性格に注目したためであるが、これは確かにその通りである。そしてストーンの見解は、シュリーゲル姉妹にルシー、フィリップ、リッキーらの要素、二つの世界の間で揺れている主人公の要素の一段階進んだものを見ようとした私の見解と重ならないでもない。この点については修士論文の結論で簡単に述べておいたが、要するにシュリーゲル姉妹は前期の二つの世界の間で揺れ動く主人公たちの延長であり、ただ、マーガレットは前期の主人公たちと異り、二つの世界の融合をめざすということである。ヘレンにリッキーの血筋を見たストーンは前期の主人公と後期の主人公との間に何らかのつながりを見たと言っている。だが、マーガレットにステイヴンの血筋を見るとはどういうことか。もちろん、ウィルコックス氏の後妻となるだけで

なくウィルコックス夫人の精神的後継者になったマーガレットにステイヴンの血筋が見られないわけではない。しかしそれは結果であって、そこに至るまでのマーガレットの登場人物としての位置づけは、むしろルーシーの延長線上にあるものではないだろうか。実際、マーガレットとウィルコックス氏の関係はルーシーとセシルの關係に似ている。ルーシーとセシルのキスの失敗を我々は既に見たが、マーガレットとウィルコックス氏のキスもその場の状況からあまりに孤立したもので、情熱を求めるマーガレットを失望させる。

フォースターが男女の恋愛をもっともらしく描いたためしがないこと、特にマーガレットとウィルコックス氏の愛情、レナード・バストのヘレンの誘惑がもつともらしくないというのは多くの批評家の一致した意見である。この点に関してフォースターの実生活における同性愛をその原因とする批評家もいるが、⁽⁶⁾ こういったことは本論の主題から離れるので触れないでおく。ただ、『眺めのよい部屋』のルーシーとジョージの恋と結婚はあまり不自然に見えないのに、なぜマーガレットとウィルコックス氏の愛情（愛情があると何度もテクストには書いてある）は不自然なのかということには触れておくべきだろう。ルーシーとジョージのキスの場面で象徴的瞬間が使われたことは既に述べた。フォースターの小説で男女の愛の場面がそれらしく表現されるには、必ずこの象徴的瞬間が必要なのである。しかしこの象徴的瞬間は「象徴のレベル」ではじめて可能になるのであり、マーガレットとウィルコックス氏のキスにこれが現れなかったということは、ルーシーとセシルの場合がそうであったように、この二人は「象徴のレ

ベル」にないということである。このことはマーガレットとウィルコックス氏の關係だけでなく、シュリーゲル姉妹とルース・ウィルコックスを除いたウィルコックス家の關係についても言える。すなわち、シュリーゲル姉妹とウィルコックス家の対立は「人間のレベル」と「象徴のレベル」の対立でもなんでもなく、両者の対立はともに「人間のレベル」の上にあるということなのだ。

対立關係はもう一つある——富者と貧者である。マーガレットに「私たちは金という島の上で生活しているのだ」ということを自覚させるのは下層階級の青年レナード・バストである。上流階級のような知性と教養を手に入れようと音楽会に出かけ、ラスキンを読む彼は、どうあがいても上流階級並にはなれないという悲劇的人物だ。だが、彼は単なるロンドンの下層階級の代表ではない。シュリーゲル姉妹が彼にひかれるのは、レナードが星を見ながら森の中を歩きまわるようなロマンティックな人間だからである。「文明によって都会に吸い込まれた羊飼いや農夫の孫ではないか」（一二二）と思わせるようなレナードのこの一面は、彼にステイヴンの要素、都会で不毛にされたステイヴンを見る可能性を与えている。その証拠に、シュロップシャで彼と一夜をすごしたヘレンが生んだ子供はやがてハワーズ・エンドを継ぐことになる。

これで『ハワーズ・エンド』の物語内容はある程度カバーできた。これらは、ウィルコックス夫人とレナードのシークェンスを除けば、すべて「人間のレベル」に組み込まれるべき日常の人間關係である。既に見てきたように、前期の小説のような二つの世界、「人間のレベル」と「象徴のレベル」が場所と登場人物を与

えられて物語内容に組み込まれるような対立関係は、後期の小説にはあり得ない。前期の小説では二つの世界の対立は物語内容のすべてであり、前期の魅力であるコントラストはそこから生れて来た。だが後期の小説では、対立があるとすれば（具体的にはシユリーゲル姉妹とウィルコックス家、富者と貧者等の対立を言っているのだが）それは物語内容の一部を占めるだけで、しかも「人間のレベル」対「象徴のレベル」ではなく、「人間のレベル」の上での対立である。それでは「象徴のレベル」はどこへ行つてしまったのだろうか。それにはまず、この小説の中心プロットであるマーガレットの物語を見てゆかねばならない。

マーガレットの物語は、一言で言えば、彼女がウィルコックス夫人に変化していく物語である。この場合マーガレットがウィルコックス夫人になるということは、単にウィルコックス氏の妻になるということだけでなく、彼女自身がルース・ウィルコックス化することも含まれる。つまり、マーガレットがウィルコックス夫人になるというプロットには二つのレベルが存在するということである。一つのレベルでは、彼女はウィルコックス氏と結婚してウィルコックス夫人となる。この結びつきがどういう意味を持つかについては先程見たとおりであり、このレベルが「人間のレベル」であることも既に見た。もう一つのレベル、実はこれが「象徴のレベル」なのだが、このレベルではマーガレットはルース・ウィルコックスの精神的後継者となることによってウィルコックス夫人になるのである。ウィルコックス夫人が他のウィルコックス家の人々とは血筋の違う人物であることは既に述べた。安定した過去によって支えられているような田舎の家ハワーズ・エンド

の持ち主であり、その家に所属する人物としてのウィルコックス夫人は、この小説のどんな人物とも異なる性格づけがなされている。彼女とハワーズ・エンドは、マーガレットを取りまく都会や流動的な文明のアンチテーゼとして置かれている。夫人がマーガレットら若い人々の集まりに招かれて行くと、夫人と若い人々との間には決定的な断絶がある。「議論や行動は男性に任せただ方が利口だと思う」（八七）という夫人は保守的だが、マーガレットの求める安定があるのはそこなのだ。

マーガレットと夫人の心の交流は、マーガレットがそのことに気づく過程である。二人の交流は、マーガレットがウィルコックス家がロンドンに来たと知って夫人を訪問することから始まる。そこで彼女は夫人の口からハワーズ・エンドの話聞くが、数日後、マーガレットは夫人から、今すぐハワーズ・エンドへ行こうと誘われる。あまりに急なことなのでその場では誘いを断つてしまふが、そのあとになって急に夫人の誘いの重要さ——夫人にとってはハワーズ・エンドが唯一の情熱の対象であり、マーガレットを誘ったのは友人とその情熱を分かち合おうとしたのだったということがわかる。ハワーズ・エンドへの招待は夫人がマーガレットに示した友情の証しだったのである。マーガレットは急いで夫人のあとを追って駅へ行くが、夫人の家族が思いがけず駅に現れてハワーズ・エンド行きは中止になる。そしてウィルコックス夫人は病死してしまふ。夫人はハワーズ・エンドをマーガレットに譲りたいという走り書きの遺言を残すが、ウィルコックス家の人々は病人の戯言として葬ってしまう——「彼らにとってハワーズ・エンドは家であった。夫人にとってはそれは精神であつて、

その精神の後継者を求めたのだということが彼らにはわからなかった」(一〇七)のである。

それから二年後、マーガレットはウィルコックス氏と偶然出会い、交流を深める。彼女のウィルコックス的価値観への理解に夫人の影響があったことは第十二章に述べられているが、マーガレットのルース・ウィルコックス化は第二十三章、彼女がはじめてハワーズ・エンドを訪れた時にはつきりする。家を管理する老婆ミス・エヴェリーが彼女を夫人と間違えるのである。

「おやまあ、あなたをルース・ウィルコックスかと思ったよ」
マーガレットは口ごもった。「私を……ウィルコックス夫人と……私を？」

「そんな気がしただけだよ、もちろん。あなたはあの人みたいな歩き方してたからね。じゃあ」そう言って老婆は雨の中に消えていった。(二〇二)

このミス・エヴェリーは、ウィルコックス夫人亡きあと、マーガレットとウィルコックス氏の物語を描く中でとかく薄れがちになる夫人とハワーズ・エンドの象徴性を、なんとか物語の最後までつないでいく役割を与えられている。事実、夫人とハワーズ・エンドの象徴的要素はこの小説の中では途切れがちであるため、『インドへの道』のムーア夫人のような効果をあげることができない。次にハワーズ・エンドが象徴的に現れてくるのは三十三章で、この時もミス・エヴェリーが一役買うことになる。既にウィルコックス夫人になっているマーガレットにミス・エヴェリーは言う――

「ウィルコックスの奥さん、五十年の間、ずっと間違い続きだったんだよ。この家はウィルコックスの奥さんのもので、あの人はこれ以上家を空っぽにしておきたくないと思うだろうよ」(二六六)。マーガレットとウィルコックス夫人を巧みに混同させるセリフは続く――「あなたはここに住むことはないと思ってなさるだろうがね、ウィルコックスの奥さん、でも住むようになるよ」(二六七)。これは預言である。三十三章以後、物語はハワーズ・エンドを舞台に急速に解決に向かい、ミス・エヴェリーの預言は実現する。最終章でマーガレット、ウィルコックス氏、ヘレン、ヘレンとレナードの子供はハワーズ・エンドに住み、ウィルコックス家の人々はハワーズ・エンドをマーガレットに、その後はヘレンの子供に譲ることに同意する。ウィルコックス夫人の遺言は叶えられた。

『ハワーズ・エンド』の中心プロットであるマーガレットの物語は、このように「人間のレベル」と「象徴のレベル」の両面から読める――このプロットの両義性こそが後期の小説における二つのレベルの現れ方なのである。もちろん、前期の小説にプロットの両義性が全くなかったわけではない。赤ん坊を取り戻しに行くつもりがイタリヤ世界に感化されてしまう『天使』のプロットは、ジェームズの『使者たち』のプロットに酷似している。その一方で、このプロットは見方を変えればモーツアルトの「魔笛」である――『天使』のプロットが風俗小説のレベルでは「使者たち」であるとするれば、ファンタジーのレベルでは「魔笛」なのだ。そして『天使』はそのどちらの変奏としても読める。だが、これはこの種のプロットが『使者たち』にも「魔笛」にもなり得ると

いうことであつて、『ハワーズ・エンド』のように二つのレベルで一つの物語が語られているということではない。

かくしてフォースターの説話行為——物語の語り方——は対比から融合に変化したのである。だが、プロットの両義性という形で現れた二つのレベルの融合は、『ハワーズ・エンド』で成功したとは言い難い。まず第一にマーガレットのルース・ウィルコックス化の過程は、先程その軌跡を追つた際に明らかであつたように、断続的だという印象を免れ得ない。第二にマーガレット、ウィルコックス氏、ヘレン、ヘレンとレナードの子供がハワーズ・エンドに住みつくという結末には、知性と想像力（シュリーゲル姉妹）と金の世界（ウィルコックス氏）と貧者の世界（レナード）を過去の伝統を持つ田舎の家（ハワーズ・エンド）で調和させるといふ象徴的寓意がある。この小説にはイギリスという国の問題を考へようという作者の姿勢が随所に現れているから、この寓意は当然、フォースターが当時のイギリス社会に投げかけた祈願ということになる。このような寓意があればこそ、見えざる暗部に住むレナードにウィルコックス夫人とは違つた象徴的要素が与えられるのだが、彼は夫人同様、象徴的要素のみのために作られた人物にされている。これは、登場人物を二つの世界に振り分けた前期の形骸が残っているためで、二つのレベルで物語内容を語るフォースターの説話行為が不完全であることの一つの証拠である。しかし、それ以上に『ハワーズ・エンド』を不満な出来栄にしてしまつたのは、融合を説話行為の中だけでなく物語内容の中でもやるうとしたことにある。シュリーゲル姉妹とウィルコックス家の和解は、彼らがどんづまりの状況に追い込まれてこれ以外に何

もできなくなつたからであり、ハワーズ・エンドにおける調和という象徴的寓意のような作者の樂觀主義は、とても評価の対象になどなり得ない。また、家を求める旅を終えて田舎のハワーズ・エンドに安住の地を見出すという意味での融合も、文明による浸食が確実に近づいているという記述によつて悲観的状况に変えられてしまう。このように『ハワーズ・エンド』の物語内容における融合はこれ以上どこにも行けない逃避的状况なのだが、作者はそれにある程度気づきながら、マーガレットに「私は希望を捨てきれない」と言わせ、様々な融合がマーガレット・ルース・ウィルコックスの力でハワーズ・エンドにおいて実現したとしている。この小説の最終章にはこうした樂觀と悲観が分裂して現れており、その分裂状況は決してアイロニーになどなつておらず、これは作者自身の内的分裂としか考えようがない。精神主義と物質主義、富者と貧者、男性と女性——物語内容ではこうした対立は「永遠なる相違」（H E, 三二八）として、決して融合されることはない。『ハワーズ・エンド』を読み終えた時に我々が感じる不満は、対立したまま残り続けるに違いないものをあたかも結末で融合したかのように見せてしまつたことによる。フォースターの小説では、融合は物語内容の階層で求められるのではなく、説話行為の階層で、プロットの両義性という形で、達成されるものなのである。『インドへの道』は、フォースターがそれを完璧な形で達成した最初にして最後の作品である。

III

フォースターは「物語が通りぬけるべき山のようなものが自分の小説にとっては本質的なものだ」と語ったが、続けて次のように言う。「私が『インドへの道』に着手した時、私には何か重要なことがマラバール洞窟で起こるということ、そしてそれがこの小説の中心を占めるだろうということがわかっていった——だが、私にはそれが何かはわからなかった。」⁽⁸⁾

既に前期の小説を考察する際に述べたように、フォースターは小説では登場人物が何かを通りぬけることで物語が展開する。おそらく、この原則がもっとも典型的にかつ有効に現れているのがこの『インドへの道』であろう。「通りぬける」を強調したフォースターの言葉とそれに続くマラバール洞窟への言及は、このことを裏付けているように思われるが、同時に、フォースターのこの発言は、この小説の中心がイギリス人とインド人の対立関係にあるのではないということを示している。半世紀以上を経た今日、この小説を植民地時代の国際テーマでのみ読む者はまずいまいであろうから、今更ここで強調する必要もないのだが、『インドへの道』におけるイギリス人とインド人の対立関係は『ハワーズ・エンド』のシュリーゲル姉妹とウィルコックス家の対立関係同様、「人間のレベル」に含まれる。それは、『インドへの道』に登場するインド人のほとんどがインドの上流人士であり、インドの社会がイギリスの社会と同じく文明社会として描かれているということでも十分わかるであろう。ヒンズー教のゴドボールは預言的^{プロフェティック}人物の様相を帯びているが、彼とて普通の人間として描かれており、「象徴のレベル」のみの人物ではない。ましてやアジズをはじめとするイスラム教徒は全く「人間のレベル」の人物であり、第二

章における彼らの風俗小説らしい会話は彼らが「人間のレベル」にあることの証明である。『ハワーズ・エンド』から十四年の歳月を経た『インドへの道』もまた、対立関係は「人間のレベル」に押しやられている。それどころか、イギリス人とインド人の対立はシュリーゲル姉妹とウィルコックス家の対立よりも重要性が薄れ、背景的要素にまで減じられている。この小説でもっとも重要なものは物語がマラバール洞窟を通りぬけるということなのである。

『ハワーズ・エンド』では物語が「人間のレベル」と「象徴のレベル」の両方で語られていた。逆の立場で言えば、それは二通りに読むことができたということだが、『インドへの道』の物語も「人間のレベル」と「象徴のレベル」の両面から読むことができる。それでは『インドへの道』の物語とは何だろうか。

ライオネル・トリリングは『インドへの道』を論じるにあたり、プロットとストーリーという興味ある分け方をしている。彼は、自分の言うプロットとストーリーはフォースターの『小説の諸相』のそれとは意味が異ると前おきして、次のように言う。

プロットは明確で固く結晶していて、フォースターが考えているよりずっと単純である。ストーリーはプロットの上下にあり、いずれはプロットを越えて広がっていく。確かにストーリーはプロットから創られ、プロットの多様な反響であるが、それはプロットより大きく、プロットを包含するものである。プロットは判決のように決定的なものだが、ストーリーは刺激であり、傾向であり、認識である。プロットをストーリーの大きな包含

的領域の中に宙に浮かせるには、つまりプロットという中心からストーリーを拡大させるには、今までにないような巧みな操作を必要とする。このプロットとストーリーの関係が、我々が扱っているのは普通とは違った種類の政治的小説だと感じさせるのである⁽⁸⁾。

トリリングは、『インドへの道』では彼の言うプロットとストーリーが同延でないことから来る欠陥が多いとして、この作品を『ハワーズ・エンド』より低く評価している（この評価は後に変更され、彼もまた『インドへの道』をフォースターの最高作と認めるようになった、とオリヴァ・スタリブラスが述べている⁽⁹⁾）。それはともかく、彼の考えているプロットがどんなものであるかは先の引用に続くあら筋要約を見れば一目瞭然であろう。一ページ半にわたるこの要約をいちいち引用することはできないが、更に要約してみると次のようになる。

アデラ・クエステッドはロニー・ヒスロップとの結婚のため、ロニーの母ムーア夫人とともにインドへやって来る。二人の女性性はインドを知りたいと思い、ロニーをはじめとする支配的な^{アシロ・インド}在印英国人を快く思わない。彼女たちはイスラム教徒の医師アジズと知りあい、マラバール洞窟への遠足を計画する。フィールディングとゴドポールも行くことになっていたが列車に乗り遅れる。ムーア夫人は洞窟の中で気分が悪くなり、アジズとアデラだけが見物が続ける。アデラはロニーとの結婚に疑問を抱いていたのでアジズに愛や結婚について話し、結果的にアジズ

を怒らせ、彼女自身も不安になる。彼女は洞窟の中でアジズに暴行されそうになったと思ひ込む。この事件はイギリス人を怒らせるが、フィールディングとムーア夫人だけはアジズの無実を信じる。しかし、夫人はロニーによってインドから帰され、船上で死ぬ。だが、アデラは裁判中に告訴を取り下げ、アジズは釈放され、フィールディングは嫌疑を晴らして昇進し、インド人は喜び、イギリス人は怒る。

トリリングは要するに、プロットを小説の背骨だと考えているようである。それに対し、ストーリーは肉付けである。彼の批評は、最初に述べておいたように、「人間のレベル」の批評の代表であり、人間関係を描いた小説としての『インドへの道』を中心に読んでいるが、肉付けとしてのストーリーの中にこの小説の象徴的要素も含み込んで論じている。しかし、既に論じてきた内容から明らかのように、△「人間のレベル」と「象徴のレベル」というプロットの両義性Vのプロットはトリリングの言うプロットとは異なる。かといって、フォースターが『小説の諸相』で行った有名な定義、すなわち、ストーリーは出来事の羅列であり、プロットはそれに因果関係のあるものであるとする定義（AN、八七）も未だ不十分である。前期の作品を論じる糸口として、私は三つの作品がそれぞれどんな物語の型を持っているかを述べた。その際、これらは前期の小説の物語内容における基本的な骨組みであり、骨組みは「人間のレベル」にも「象徴のレベル」にも属さないと言っておいたが、トリリングのプロットはこの場合の骨組みとも違うように思われる。『インドへの道』はある一つの物語の型だ

けでは骨組みを構成しない。それだからこそ、この小説はそれ以前の小説と違って、たった一人の主人公を選び出すことができないのである。ここにあるのはアジズとフィールディングの物語であり、アデラの物語であり、ムーア夫人とゴドボールの物語である。そして、ムーア夫人とゴドボールの物語を完全にあら筋要約から削除してしまったトリリングのプロットは、実は「人間のレベル」のプロット要約にはかならない。

『インドへの道』の物語内容はこのような様々な登場人物の物語（シークェンス）とその背景的要素（イギリス人とインド人の対立はもちろん、マラバール洞窟に代表される自然も入る）の総体である。トリリングのプロットの表面上に浮かび上がっているのは、この中のイギリス人とインド人の対立とアジズを中心とする主要人物の人間関係である。これ以外の要素は彼の言う「ストーリー」の部分に入るのであろう、彼はヒンズーの女神に変化していくムーア夫人を「ストーリー」と呼ぶ。確かに人間関係の「プロット」を中心としてムーア夫人の「ストーリー」が拡大していくとするトリリングの論点は、シンボル批評の洪水を過ぎた今日でも注目する価値がある。しかし彼にとつて、この小説の中心はあくまで人間関係であつて、結論も結局、人間の問題に回帰してしまつている。逆にW・ストーンはこの作品の象徴面である自然に過大な関心を示し、人間のレベルの内容をあまりに過小に考へている。⁶⁴

物語はマラバール洞窟を通りぬける——これこそが『インドへの道』の中心であつて、人間関係か自然かではない。プロットの両義性はここに明確に現れている。すなわち、洞窟の中で起こる

何か重要なことが「人間のレベル」ではアデラの幻覚という形で、「象徴のレベル」では洞窟のエコーという形で現れているのである。「人間のレベル」ではこの小説は人間と人間、個人と個人の物語となつて、アデラの幻覚による事件はこうした人間関係の可能性に様々な答を出している。まず、「人間のレベル」による物語をアジズと三人のイギリス人の人間関係から見よう。

アデラの物語は洞窟を通りぬけた後、彼女がインド人との人間関係に失敗したことを露呈する。彼女の幻覚は、「人間のレベル」で解釈すれば、洞窟に入る直前に婚約者ロニーを愛していないことに気づいたための動揺によるものである。洞窟に入るまでのアデラの物語はまさに彼女がロニーを愛していないことに気づく過程である。表面ではインドを知りたいと言いつつながら内心では結婚が最大の関心事である彼女は、アジズにもロニーにも結婚しないでイギリスに帰る可能性をほのめかす。それでも彼女はロニーとの婚約を整えるのだが、洞窟に入る直前に彼を愛していないことに気づく。しかし彼女はだからといって婚約を破棄すべきだとは思いたくない——「他の人たちに面倒をかけるだろうから。それに幸福な結婚に必ずしも愛が必要だとは思えなかった」（PI、一六三）。このような自己欺瞞的な心理状態が幻覚を呼んだというところ、そして裁判中に幻覚からめざめて告訴を取り下げるといふことは、前期の小説の主人公のパターンである「自己欺瞞」と「覚醒」を踏襲しているというよりはパロディ化している。つまり、「自己欺瞞」と「覚醒」の後に肯定的に迎えられた以前の主人公たちと違って、アデラは否定的に迎えられるのである。アデラの物語はそういう意味で前期の主人公たちの物語のパロディで

あり否定である。ではなぜ彼女は否定されるのか。フィールディングとゴドボールが洞窟へ行くための汽車に乗り遅れた時、落胆するアジズに対してムーア夫人は「みんなイスラム教徒になりましょう」と言つて慰めるが、アデラは「乗り遅れたのは彼らの責任」と言う（一四四）。アジズはこの時、アデラよりムーア夫人の方が完璧だと思ふが、アデラのこの理性の勝ちすぎた性格こそが告訴を取り下げた後にもインド人の反発を買う原因となるのである。

彼女の態度には感情のない正義感や正直しかなかった。彼女は告訴を取り消す時、自分が誤りを犯した相手の人々に何の愛情も感じていなかったのである。この厳しい国では、何事にも親切心が、より多くの親切心が、更に親切心が加わらなければ、神の御言葉もまた神でなければ、真実は真実ではない。そして、彼女の自己犠牲は西欧的な考えでは実に立派なことであつたが、心から出たものであつたけれど心が伴わないものだったために拒絶されてしまつたのである。（二四五）

アデラのこの理性的な性格は、一方では感情が足りないためにインド人との人間関係を悪化させ、他方では理性を取り戻して正しい行いをしたためにイギリス人との人間関係を悪化させて、彼女はイギリスへ帰るといふ形で舞台から退場させられてしまう。

イギリス人もインド人も敵にまわしてしまつたアデラに同情するフィールディングもまた、理性の勝つた人物である。彼はアデラ同様、超自然を信じない（二四一）。それでも「善意と文化と

知性があれば何とかなる」（八〇）と考える楽天的なフィールディングは、アデラよりはまだ希望があるといえよう。『インドへの道』の事件の相がアデラの物語によって形成されるとすれば、人間関係の相はアジズとフィールディングによって一番よく表現される。実際、この小説はアジズとフィールディングの友情の物語としても読めるのである。第一部は二人の友情が確立するまでの過程であり、第二部はその友情の発展と危機、そして第三部で友情が回復されるが、その時にはかつて独身だったフィールディングは結婚してもはや自由の身ではなく、また二人はそれぞれ別の場所での別の仕事にたずさわっている。アデラがフィールディングに語つたように、「人間関係ははかないもの」（二六二）で個人の関係は環境の変化に左右されてしまう。

もう一つの間人間関係はアジズとムーア人である。イスラム教寺院で出会つたムーア夫人の思いやりのある態度は、親切心を求めるアジズを喜ばせる。ムーア夫人は象徴的な要素の多い人物で、アジズとの人間関係でも象徴的要素を除外することはできない。特にアジズが結末近くでムーア夫人の息子ラルフに会うのは、アジズと夫人との人間関係がむしろ象徴的人間関係であることを示しているのかもしれない。

「それなら君は東洋人だ」彼はそう言うときビクリとして手を放した。この言葉はこの円環の始めに寺院でモスクムーア夫人に言った言葉だつた。多くの苦難の後に、彼はその円環から解放されたのだ。もう二度とイギリス人なんかと友達になるものか！ 寺院、洞窟、寺院、洞窟。ここでまた彼はスタートに戻つてしま

このような円環の人間関係は、アジズとフィールディングのよう
な人間関係、完全に「人間のレベル」の上にある、いわば直線の
人間関係、それゆえに「はかないもの」である関係にはない可能
性を暗示している。「インドとイギリスは友人にはなれないのだ」
と言うアジズに対して「そうです。まだだめです」と答えるラル
フの言葉は、「どうして今、友達になれないのだ」というフィ
ールディングの言葉を尻目に、最終章の最後に「象徴のレベル」で
繰り返されることになる。

以上のように三つの人間関係は、物語がマラパール洞窟を通り
ぬけ登場人物がアデラの幻覚による事件に巻き込まれることによ
って、三通りの結末を迎える。これが「人間のレベル」である。
しかし、ムーア夫人が登場したところで「人間のレベル」はかな
り「象徴のレベル」に近づいたように見える。それは彼女が「人
間のレベル」よりはむしろ「象徴のレベル」で重要な役割を果た
す人物だからである。

「人間のレベル」が人間と人間、個人と個人の関係であるとな
れば、「象徴のレベル」はここでは自然と人間の関係である。こ
こで我々はようやく本論の最初の引用に戻ることができる——
"Except for the Marabar Caves... the city of
Chandrapore presents nothing extraordinary."
「マラパール洞窟」と「異常」が「チャンドラポアの町」をさ
む形になっているこの文章が、自然に取り囲まれた人間を描くこ
の小説の構造を見事に暗示していることは既に触れた。「人間関

係」を追ってきた我々は今度は「自然と人間」を追わねばなら
ない。

『インドへの道』が「人間のレベル」と「象徴のレベル」の両
面から語られているとすれば、先程見て来た人間関係の物語が
「象徴のレベル」ではどう読めるかを調べることができる。「人
間のレベル」では物語がマラパール洞窟を通りぬけることによ
って人間関係の様々な可能性が露呈した。とすれば、「象徴のレ
ベル」では物語が洞窟を通りぬけることによって、自然と人間の様
々な関係が現出するはずである。まずアジズから見よう。彼
はインド人だが、彼にとってマラパール洞窟は全く不可知なもの
である。彼は洞窟がどんなものであるかも知らずにイギリス人を
洞窟行きに誘う。だが洞窟へ出発しようとする彼には「次々と面
倒が起こった。というのは、彼は人間を個室に閉じこめておこ
うとするインドの自然に挑戦しているからだ」(一四一)。汽車か
ら象に乗り換えて洞窟に向かう時、今度は彼は「インドのこの特
殊な様相をどう扱ってよいかわからず、ゴドポール教授がいなけ
れば、イギリス人同様、その中で迷ってしまいそうである」(一
五三)。アジズがマラパール洞窟を理解できないということは、
今更くり返すまでもなく、彼が「象徴のレベル」の世界に属する
人物でないという証拠となる。洞窟行きの結果として彼の受け
た災難は、「人間のレベル」ではアデラのせいだが、「象徴のレ
ベル」で考えれば、安易に洞窟行きにイギリス人を誘って自然の
恐怖に触れたためである。マラパール洞窟のような人知の及ばぬ
自然の前では、インド人のアジズもイギリス人と大差ない。

汽車に乗りそこなったフィールディングは遅れて洞窟に到着し、

洞窟を見るが何の影響も受けない。おそらく主要人物の中でもっとも洞窟と無縁なのはフィールディングであろう。アジズの無罪を主張したためにイギリス人から嫌われてしまった彼が、クラブのベランダからマラパール丘陵を眺める場面は、彼の限界を示す場面として必ず引用される部分である。夕暮れの最後の光の中でマラパール丘陵が空の中に溶けてゆき、全宇宙が丘陵になったかのようになる。この「優美な瞬間」に彼は何も感じない。そして突然、彼はそれまでの人生に疑問を感じ始める——「その瞬間が通りすぎた時、彼は今までの人生の中で、何か他のことをすべきだったと感じた——彼はそれが何だかわからず、将来もわからないだろうし、決してわかることはできないだろう。それゆえに彼は悲しくなった」(一九七)。この「優美な瞬間」がおそらくフィールディングの唯一の自然との接触である。しかし、この啓示の瞬間は彼に何かを感じさせはするが、その何かが何であるかは永遠にわからないフィールディングには啓示は与えられなかったのである。彼にとってインドは、というよりも紅海より東の世界は混乱なのである。第二部の最終章、彼がイギリスへの帰途につき短い章は、彼にとってはエジプトより西の世界がいかに調和に満ちているかを示している。

ベニスの建物は、クレタの山々やエジプトの平原のように正しい位置に建っていた。それに対して、哀れなインドではすべてが間違つて置かれていた。異教の神殿やでこぼこの丘陵のみにいて彼は形式の美を忘れていた。まったく、形式なしでどうして美があり得ようか。(中略)ベニスヨーロッパではないが、

地中海の調和の一部であった。地中海は人間の基準である。人々がこの優美な湖を去る時、ボスフォラスを通ろうがヘラクレスの柱を通ろうが、彼らは奇怪で異常なものに近づくのだ。そして南の出口はこの世でもっとも奇妙な体験に通じている。再びそこに背を向けて、彼は北へ向かった。すると、彼が永らく死んでしまったと思っていた優しいロマンチックな空想が、六月のキンポウゲとデイジーを見た時に花開いた。(二七七—二七八)

「奇怪で異常な」東の世界から地中海より西の世界に戻ったフィールディングの得た安らぎは、まさしく文明の与える安らぎである。完全に西欧的文明の世界の住人である彼にはインドの自然は混乱としか思えない。それはインドの自然が文明の介入を許さないからであり、文明人フィールディングは人知の及ばぬ本物の自然とは決して関わり合うことができない人物なのである。「六月のキンポウゲとデイジー」がせいぜい彼の関知する自然と言えるだろう。

マラパール洞窟を通りぬけた時、もっとも悪い影響を受けたのはアデラとムーア夫人である。アデラの洞窟での幻覚は、「人間のレベル」では、結婚に対する疑問による心理的動揺による。しかし、幻覚に陥った彼女がそれからめざめて告訴を取り下げるまでの過程はむしろ「象徴のレベル」で描かれる。裁判が始まる前の病的な状態のアデラの内面は、まさに洞窟のエコーと理性の戦いである。これはもちろん、「人間のレベル」の延長として、愛していない男性との結婚に悩む彼女の象徴的表現ととれなくもな

いし、当然そういう要素も入って来るが、何よりもこれはアデラとマラパール洞窟の接触の結果を表わしている。「論理が彼女を納得させるとすぐにまたエコーが聞こえてくる」(二〇〇)というアデラの心理状態は、人間の理性が理性を超越した洞窟のエコーに脅かされている姿である。だが、アデラの理性は裁判中に回復する。まず彼女は揺りうちわを動かしている下層の半裸のインド人の中に神を見る。彼の超然とした態度を見て、彼女は自分自身のことの愚かさを知るのである。そして裁判所の外に集ったインド人たちがムーア夫人をヒンズーの女神に祭り上げて「エスミス・エスムーア」と祈願の声をあげる時、アデラはかえって気分が軽くなり、ついには幻覚から解放されて告訴を取り下げる。「人間のレベル」ではルーシーの物語のパロディであったアデラの物語は、「象徴のレベル」では洞窟のエコーによって失われかけた理性が神によって回復される物語なのである。アデラに悪影響を与えたエコーと、半裸のインド人と「エスミス・エスムーア」という形で現れてアデラを救った神という存在を考える時、我々はゴドボールの次の言葉に思い当る。

善と悪 (good and evil) はその名の通り違うものです。だが私のつたない考えでは、善と悪は私の神(ヒンズーの神)の二つの相なのです。神はあるところには存在するが別のところには存在しない。その存在と不在の違いは非常に大きい、私などの頭ではとらえられないほど大きいのです。それでも不在は存在を暗示するし、不在は無(nonexistence)ではなく、だからこそ私たちは「来たれ、来たれ、来たれ、来たれ」とく

り返すことができるのです。(一八六)

「象徴のレベル」におけるアデラの物語はゴドボールのこの言葉通りに展開している。マラパール洞窟には神が存在しないため、アデラは悪の影響を受けた。しかし裁判所には神が存在し、その善がアデラをめざめさせ、アジズを救ったのである。マラパール洞窟は神が存在しないので悪であるということは、ゴドボールとムーア夫人の洞窟に対する反応の中に明確な形で現れている。洞窟について知りたがるアデラの質問にゴドボールはすべて「オー・ノー」という否定語で答える。アジズはゴドボールは何か隠しているのではないかと思うが、ゴドボールの「オー・ノー」は実は洞窟には音の反響と光の反射以外の何ものもないことを示しているのである。まさに「恐怖と空虚」(panic and emptiness)なのだ。

このマラパール洞窟の空虚さは第二部の最初の章全部を使って詳述されているが、それとともに洞窟を含むマラパール丘陵が地球上で最古の土地であることが示されている。この丘陵は海の底に沈んだことがなく、「太陽は地球が太陽から誕生する以前に太陽の一部分だったものの姿を丘陵の輪郭から見分けることができる」(一三七)ほど古く、どのような宗教もそこに住まうことはできなかった。人間はおろか神さえも関知することのできない自然、神よりも古い自然なのである。

マラパール洞窟の神の不在はムーア夫人に対してもっとも深刻な影響を与える。誰も洞窟のエコーを恐ろしいものだとは感じなかったが、夫人にはどんな言葉も「ボウム」の音に変えてしまう

洞窟のエコーはひどく恐ろしいものに思える。

しかし突然、宗教が、ちっぽけで口数の多いキリスト教が夫人の心の端に浮かんだ。その神の御言葉は「光あらしめよ」から「事終れり」に至るまですべて「ボウム」の一語になってしまふのだ、と彼女は気づいた。その時、彼女は日常の世界より大きな世界にぞっとした。夫人の知性では絶対に理解できないその世界は、彼女の魂にどんな平安も与えてはくれない。ここ二カ月間の愛うつはついに決定的な形で現れ、彼女はもはや子供たちに手紙を書く気も、どんな人とも、いや、神とさえも心を通わせたくないと思った。(一六一)

マラバール洞窟は彼女のキリスト教的価値観を根底から揺るがしたのである。ムーア夫人はこれ以後すっかり無気力になり、イギリスへ向かう船上で死んでしまう。ゴドボールのように、神は不在であつて無ではなく我々は「来たれ」と呼ぶことができる、と考えることのできないムーア夫人はこのようにして死んでしまうのだが、彼女の物語は死によって終りを告げるのではなく、彼女自身はインド人によってヒンズーの女神に祭り上げられ、アデラを幻覚からめざめさせてアジズを救い、第三部ではゴドボールの意識の中に立ち現れて彼女のヒンズー化は完成する。トリリングが「ストーリー」と名づけたのはこの部分である。

『インドへの道』の「象徴のレベル」は自然と人間の関係であると最初に述べたが、アデラとゴドボールとムーア夫人を見る限り、自然と人間をつなぐものとしての神(ヒンズーの神)の存在

を省くわけにはいかない。「象徴のレベル」はいわば、自然と神と人間の三者の関係と云つてよいだろう。このヒンズーの神の存在は、アジズとフィールディングの物語にも無縁ではなく、この二人の友情はクリシュナ神の誕生の儀式が行われていたマウの貯水池で回復される。アデラの物語が「人間のレベル」と「象徴のレベル」の両面から読めたように、アジズの物語もまた両方のレベルで読むことができる。アジズとイギリス人たちとの人間関係については先に述べたが、そこにもまた、イスラム教寺院でのムーア夫人との出会い、神が不在である洞窟を通りぬけたことによる人間関係の破綻、ヒンズー教の神殿での人間関係の回復という、自然・神・人間の象徴面を見ることが出来る。この小説の三つのパートの題はこれを表わしているといえよう。

こうして我々は複数の登場人物による複数の物語を、しかも「人間のレベル」と「象徴のレベル」の両面から考察してきた。必然的にばらばらに考察することになってしまったが、『インドへの道』はこれほど多い物語内容を驚くほど整然と物語っている。「人間のレベル」と「象徴のレベル」はあたかも縦糸と横糸のようにテクストを織り上げている。いやむしろ、プロットは一本の糸のように材質の異なる二枚の布を縫い合わせている、と言った方がいいだろうか。第一部におけるアジズとイギリス人たちの出会い、第二部における彼らの危機、第三部における和解という線にそつて、今まで述べてきたような物語内容がきちんと組み込まれているのである。第一章では自然と人間の関係を河、空、大地といった順で見せるだけでなく、インド人とイギリス人の関係も鳥観的にちらりと映し出す。第二章以後は社交喜劇に類する描写と象徴

的描写をまじえて進み、第二部冒頭の十二章では再び人間を超越した自然に徹するが、以後はまた二つのレベルを交錯させていく。そして第二部のクライマックスの二十四章では、人間のドラマとしての裁判シーンとアデラを幻覚から目ざめさせる神祕とが離れがたく結びついている。エピソードというよりはこれが本当のクライマックスであろう第三部では、ゴドボールが「来たれ、来たれ、来たれ」と呼びかけるクリシュナ神の誕生の儀式と自然の恵みとしての雨と洪水の中で、この小説の物語はすべて終結する。

「どうして今、友達になれないのだ」とフィールディングは愛情をこめてアジズを抱きながら言った。「それが僕の希望だ。それが君の希望だ。」

しかし二人の馬はそれを望んでいなかった——二頭は離れてしまった。大地もそれを望まず、乗り手が一列で通らねばならぬよう岩をせり上げた。神殿が貯水池が牢獄が宮殿が鳥が汚物がゲスト・ハウスが、山あいから出て来た時に二人の視野にとびこんで来た。それらも望んでいなかった。それらは何百もの声で言った「まだだめだ」そして空が言った「そこではだめだ。」(三一六)

この結末には『ハワーズ・エンド』の結末を不満なものにしてしまった作者の内的分裂はない。「まだだめだ、そこではだめだ」というこの結末を悲観的に取るか楽観的に取るかは批評家によって意見が分かれている。しかし、重要なことはこの結末が悲観的か楽観的かを判定することでなく、この結末に『ハワーズ・エ

ンド』のような内的分裂、作品の完成度を低めるような分裂があるかどうかを確かめることである。

大地が空が「だめだ」と言っているものは何か。それはイギリス人とインド人の関係であり、個人と個人との関係であり、自然と人間の関係である。イギリス人とインド人の問題はこの小説の範囲を越えている。『インドへの道』が扱っているのは個人と個人であって、国家と国家、民族と民族ではない。だからイギリス人とインド人の対立関係は背景的要素なのである。個人と個人の様々な人間関係とその結果は既に見た。一口で言えば『インドへの道』の人間関係は（おそらく現実でもそうなのだろうが）、めぐりあいである。めぐりあいは失敗に終ることもあろうし、社会的立場が変わったためにはかなく終ることもある。円環のように繰り返されていくこともある。そして自然と人間は、ヒンズーの神によって接近しうる可能性を与えられているが、決して融合しはしない。大地が空が「だめだ」と言うのはこういうことなのだが、フォースターの語り口には楽観も悲観もない。イギリス人とインド人の問題はこの小説の範囲を越えているし、個人と個人はめぐりあい以外どうにもならず、自然と人間もこれ以上どうにもならない。しかし、これは仕方のないことなのだから、楽観的か悲観的かの判定などできない。『ハワーズ・エンド』の結末では悲観と楽観に分裂してしまった作者の内面は、ここでは少しの矛盾もないある種の落ち着いた諦感を得ているように思われる。いや、それ以上にフォースターは、「永遠なる相違」である対立関係をここでは融合したかのように見せかけていない——物語内容での無理な融合をあきらめ、説話行為での完璧な融合のみをめざしたこと

が、悲観も楽観も超越したこの結末を生んだと言えるだろう。

大地が空が「だめだ」と言った、という『インドへの道』のしめくりは、融合をめざしたフォースターの説話行為の極致を示している。くり返すが、大地が空が「だめだ」と言っているのはイギリス人とインド人、個人と個人、自然と人間のそれぞれの関係のことである。ということは、「それらは言った『まだだめだ』そして空が言った『そこではだめだ』』という最後の文章にはこの小説の物語内容を構成しているすべての関係が包含されているということになる。この小説の最初の文章が人間の「日常」と自然の「異常」を描くこの小説全体を暗示していたことを思い起こすと、最後の文章は、あたかも最後の和音のように、『インドへの道』の物語内容すべてを含み込んで小説を終わらせている。しかもこの結末は、アジズとフィールディングが「人間のレベル」で会話をかわしていたのが、いつのまにか、フィールディングの「どうして今、友達になれないのだ」という言葉を自然が引き取って「だめだ」と答えるという具合に、いつのまにか「象徴のレベル」に移行してしまう。そのために「まだだめだ、そこではだめだ」は「人間のレベル」と「象徴のレベル」の両方の響きを与えられるのである。これこそ説話行為における「人間のレベル」と「象徴のレベル」の融合であり、それは『インドへの道』全体がそのように作られているからこそ可能になったのだ。

フォースターは前期の小説では「人間のレベル」と「象徴のレベル」を二つの世界に分け、コントラストをモチーフにして物語を語った。『ハワーズ・エンド』ではそれを、物語を「人間のレベル」と「象徴のレベル」の両面から語る方法に切り換えようと

した。『ハワーズ・エンド』で必ずしもうまくいかなかったこの方法は、『インドへの道』で実を結んだのである。『インドへの道』はこうしたフォースターの小説技法の究極であり、完成であった。フォースターがこれ以後、公けには小説家としての筆を絶ったこと⁶⁶を社会的に、あるいは伝記的に説明する批評家は多いが、これほどの方法的極致をきわめてしまった後にいったいどんな小説が書けたらうか。『インドへの道』はフォースターにとっ

注

(1) 略号はフォースターの作品を示し、数字は頁数を示す。

- WA *Where Angels Fear to Tread*
 - LJ *The Longest Journey*
 - RWV *A Room with a View*
 - HE *Howards End*
 - PI *A Passage to India*
 - AN *Aspects of the Novel*
 - AH *Abinger Harvest*
 - TCD *Two Cheers for Democracy*
- テキストはペンギン版(LJ、AH以外はアビンジャー版の
リプリント)を使用した。

(2) 大澤正佳「かろやかに歩むバック・マリガン」(『英語文学世界』昭和五十一年九月号)は『ユリシーズ』の仏訳、独訳を比較している。

- ③ Philip Gardner, *E. M. Forster* (Harlow: Longman, 1977), p. 31.
- ④ George Meredith, *The Egocist*, ed. Robert M. Adams (New York: Norton, 1979), p. 1.
- ⑤ *Writers at Work: The Paris Review Interviews*, ed. Malcolm Cowley (1958; rpt. Harmondsworth: Penguin Books, 1977), p. 34.
- ⑥ 夏目漱石『文學論』(『夏目漱石全集』十四卷、角川書店、昭和四十九年)、『二十二』頁。
- ⑦ Lionel Trilling, *E. M. Forster: A Study* (London: Hogarth Press, 1944).
- ⑧ Wilfred Stone, *The Case and the Mountain: A Study of E. M. Forster* (Stanford: Stanford Univ. Press, 1966).
- ⑨ David Cecil, "E. M. Forster" in *Poets and Story-tellers* (London: Constable, 1949).
- ⑩ F. R. Leavis, "E. M. Forster" in *The Common Pursuit* (London: Chatto & Windus, 1953):
- ⑪ Malcolm Bradbury, "E. M. Forster as Victorian and Modern: *Howards End* and *A Passage to India*" in *Possibilities: Essays on the State of the Novel* (London: Oxford Univ. Press, 1973).
- ⑫ 二つの階層又は「トポロンヤメント」の語を "histoire" と "discours" の二つとせよ。ノルトは「イストワール」を更に "fonction" と "action" に分け、△ディスクール

- ⑬ ルを "narration" として三つの階層に分けている。ロラン・バルト「物語の構造分析序説」(『物語の構造分析』花輪光訳、みすず書房、昭和五十四年)参照。なお、翻訳では「イストワール」を物語内容、△ディスクールを物語言語内容と訳語行為とした。
- ⑭ Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", 1966.
- ⑮ 「ノベル」という言葉は後期の作品を扱う際に都合のよい言葉なので、前期を扱う時には異和感があるかもしれない。こゝをわすれず、ここでいう「ノベル」は「物語の二つの階層」とは全く別のものとする。
- ⑯ 川本静子『イギリス教養小説の系譜』(研究社、昭和四十八年)。
- ⑰ Cowley, pp. 26-27.
- ⑱ バルト「序説」三〇一-三三三頁参照。
- ⑲ 以後、「登場人物の物語」という場合の「物語」は、その人物(複数の場合もある)のシークエンスないはその集合を言う。
- ⑳ J. G. Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, Abridged Edition (London: Macmillan, 1922), pp. 393-399.
- ㉑ 「恐怖」はRWでは広場での殺人、WAでは雨と闇の中で馬車の衝突と赤ん坊の死といった形で現れる。
- ㉒ J. B. Beer, *The Achievement of E. M. Forster*

