

ナショナル・アイデンティティの変遷 オースティンとフォースターのあいだで

丹 治 愛

(1) ピクチャレスクな風景¹

西洋の絵画史において風景画——それまで背景でしかなかった風景が主役となった絵画——があらわれるのは17世紀前半、イタリアの「美しい」風景を描いたフランス人クロード・ロランの絵画、およびアルプスの「崇高な」風景を描いたイタリア人画家サルヴァトーレ・ローザの絵画においてである。風景画の発明と同時に風景は発見されたのである。

17世紀後半、イギリスに風景画および風景という観念がはじめて導入されたときに²、そして18世紀なかば、イギリス風景画の父と目されるリチャード・ウィルソンによってイギリス風景画の伝統が創始されたときに、風景のモデルとされていたのはやはりクロードやローザの風景画のなかの異国ふうな風景であった。

18世紀後半、「ピクチャレスク」、すなわち「絵のような」（＝クロードやローザの風景画のような）風景を賛美するピクチャレスクの美学がウィリアム・ギルピンの著作によって流行し、ピクチャレスクな風景を求めてイングランド国内を旅行するピクチャレスク・ツアー、そしてそのような風景を人工的に創造するイギリス式風景庭園が大流行する。

(2) ジェイン・オースティンとピクチャレスクの美学

『ノーサンガー・アビー』と『説得』の合本（1817）が出版されたとき、「著者についての伝記的覚書」を書いた兄ヘンリーによれば、ジェイン・オースティンは「自然と絵画の両方における風景の熱烈かつ賢明な賞賛者であり」、「ごく若いころに、ギルピンのピクチャレスク論に夢中になっていた」（Henry Austen 7）。実際、1790年代に草稿が書かれた三作品——『分別と多感』（1811）、『ノーサンガー・アビー』（1817）、『高慢と偏見』（1813）——には、ピクチャレスクの美学にたいする直接的な言及が少なからず認められる。たとえば『ノーサンガー・ア

ビー』のなかで、ヒロインのキャサリン・モーランドは、将来の夫であるヘンリー・ティルニーがピクチャレスクな風景論を講義するのを熱心に聴いている。

しかしオースティンは『ノーサンガー・アビー』のほぼ最終的な草稿を完成させた1803年のあとほどなくして、クロードやローザの異国ふうの絵画に風景のモデルを求めるピクチャレスクの美学を放棄し、イングランドの「美しい田園風景」を発見する。そのことを示唆するのは、オースティンが1790年代の草稿を大幅に改訂したのち1811年に出版した『分別と多感』である。「[バートン村周辺の] 田舎の景色にあらためて感心し」と述べるエドワードが、マリアンからその美しさをピクチャレスク美学の語彙（『ピクチャレスク』の美を定義した人の趣味と言葉）で説明するように求められるが、それを拒否し、「『ピクチャレスク』という美意識とは関係ない」かたちで、「ぼくが考える美しい田園風景のイメージにぴったり」なバートン村の美しさを、「正直な」言葉で語るという場面である。

「ぼくの正直なほめ言葉で満足してください。バートン村はとても美しい村です。急な丘がたくさんあって、森には、立派な材木になりそうな木が生い茂り、こぢんまりとしたのどかな谷間には、豊かな牧草地がひろがり、こぎれいな農家があちらこちらに点在している。ぼくが考える美しい田園風景のイメージにぴったりです」（第18章）

(3) イングランド的風景の発見

オースティンは、1810年代に書きはじめられた三作品——『マンズフィールド・パーク』（1814）、『エマ』（1815）、『説得』（1817）——において、いっそうみずみずしく「美しい田園風景のイメージ」を提示している。たとえば『マンズフィールド・パーク』第46章にはこうある。

春の喜びを失うことは、ファニーにはとても悲しいことだった。三月と四月を都会で過ごす、どれほど多くの喜びを失うことになるか、ファニーはいままで気がつかなかった。草木が芽生えて成長してゆくさまを眺めることが、自分にはどれほど多くの喜びを与えてくれたか、彼女はいま初めて

気がついた。草木が萌え出る春の景色を眺めていると、心身ともに活力が湧いてくる気がするし、春の天気は気まぐれだが、美しいことに変わりはないのだ。パートラム夫人の庭の、いちばん日当たりのいい場所に咲く、早咲きの花々から始まり、サー・トマスの植林地の木々の若葉や、みごとな森の眺めにいたるまで、ほんとうにどれほど多くの喜びを彼女に与えてくれたことだろう。その喜びを失うことは、ファニーにとっては、けっしてささいなことではなかった。しかもその喜びを失うだけでなく、その代わりに、小さな家の息苦しさや騒音の中で暮らすというのは——つまり自由と、新鮮な空気と、かぐわしい花の香りと、青々とした木々の緑の代わりに、狭苦しさや、汚れた空気と、悪臭を与えられるというのは——なんとも耐えがたいことだった。

『説得』の第5章にはこうある。

アパークロス村は、大きくも小さくもない中位の大きさの村で、数年前までは、典型的な古きイングランド (the old English style) の村という感じで、自作農や小作農たちの家よりも立派な建物は二軒しかなかった。ひとつは、地主マスグローヴ家のアパークロス屋敷で、昔のままのどっしりとした建物で、高い塀をめぐらし、いくつかの大きな門があり、庭には古い樹木が生い茂っていた。もうひとつは、こぢんまりした簡素な牧師館で、こぎれいな庭に囲まれ、開き窓のまわりには葡萄の木の蔭が這い、壁ぎわに植えられた梨の木もきちんと仕立てられていた。

しかしなんとといっても典型的な田園風景は、『エマ』第42章のそれだろう。

ドンウェル・アビーはかなり急斜面の丘のふもとにあるが、低い石塀の向こうにはさらに急な斜面になっていて、一キロほど先に唐突な感じで、みごとな樹木におおわれた小さな丘があり、その丘に抱かれるようにしてアビー・ミル農場がある。農場の前には牧草地が広がり、そのまわりには、小川が美しい曲線を描いて流れている。

美しい眺めだ。目にも心にもやさしい、美しい眺めだ。これぞまさにイングランドの緑、イングランドの文化、イングランドの安らぎ（English verdure, English culture, English comfort）であり、威圧感のない穏やかな風景が、太陽の光を浴びて横たわっている。

[中略]

エマもすこし前なら、アビー・ミル農場がこんなに美しく眺められる場所には、ハリエットを来させたくないと思っただろう。でも、いまはもう心配していない。豊かな牧草地、羊の群れ、花盛りの果樹園、立ちのぼる煙など、繁栄と美に恵まれたアビー・ミル農場を、いまは安心して眺めることができる。

以上の三作品を見ると、オースティンがピクチャレスク美学によって刺激された風景への関心を失っているわけではないことが確認できるだろう。自然を風景画としてながめるという意味でピクチャレスク美学の影響は最後まで生きつづけている。しかし、描かれる風景は、『分別と多感』でエドワードが描写する田園風景と同様、ピクチャレスクの「趣味と言葉」を反映したものではない。とすれば、いったいなにながまっているのだろう。端的に言えば、『説得』と『エマ』からの引用——「古きイングランドの村」と「イングランドの緑、イングランドの文化、イングランドの安らぎ」——が示すように、彼女は、イングランド的な風景を発見した、ということなのではないだろうか。ピクチャレスク美学によって発見ないし創造されたピクチャレスクな風景からクロードふう・ローザふうの異国的なものを排除し、それをイングランド的なものに変容させることだったのではないだろうか。

『高慢と偏見』（1813）においてエリザベスはダーシーの屋敷ペンバリーの庭園について「人工的な感じはまったくない。[中略]自然の美しさがよけいな趣味によって傷つけられていないこれほどみごとな庭園は見たことがない」（第43章）と述べているが、オースティンのしようとしたことは、ピクチャレスクな風景面にある異国的な要素のような「よけいな趣味」を加えることなく、イングランドの「自然の美しさ」のありのままを、嘆賞すべきイングランドの「風景」として提示することだったのではないだろうか。

その意味でオースティンは、その後のイングランド的風景の観念を発見ないし発明した中心的作家のひとりであったと言えるだろう。すなわち彼女は、ちょうど風景画の分野でジョン・コンスタブルが果たした役割を果たしているのである——「イタリア以外の地は風景を描くに値しないと書いた [1760年代の] ゲインズバラと対照的に、自分の芸術は [イングランドの] どんな生け垣の下にも見つけることができると語っている」コンスタブル (Clark 74-75)。生年を比較すれば、半年の違いしかないふたりが生きていたその時代は、日常的な田園の風景がイングランド的な風景として発見され、新しい「ピクチャレスク」が発明されつつある時代だったのである。

(4) ナショナル・テール

この時代にイングランドの自然の美しさが発見された (ピクチャレスク美学の流行以外の) 歴史的コンテクストとして容易に想起されるのは、(a) スコットランドとアイルランドを統合するふたつの連合法 (それぞれ 1707、1800) による連合王国としての国民国家の成立に加えて、18世紀をつうじて断続的につづいていたフランスとの戦争 (なかでも 1793-1815年の革命戦争とナポレオン戦争) にもなうナショナリズムの勃興、そして (b) 18世紀なかばからはじまった産業革命の結果としての田舎と都会の相対性ないし対照性の拡大だろう。

ブライアン・C・サザムは、『エマ』が「イングランドのナショナル・アイデンティティの本質を探求」するために書かれたイングランド版「ナショナル・テール」であったという。1800年の連合法の影響のもとで、独自のアイルランド文化とピクチャレスクな風景の存在をイングランドにたいして訴えたシドニー・オーウェンソンの『野性的なアイルランドの娘 ナショナル・テール (The Wild Irish Girl: A National Tale)』(1806) によって創始された「ナショナル・テール」というサブジャンルは、アイルランド人やスコットランド人作家によってその後陸続とあらわれることになるが、その状況のなかでオースティンは『エマ』をそのような動向にたいするイングランドの側からのレスポンスとして書いたというのである。

(5) 田舎と都会

そのうえでオースティンは、「イングランドのナショナル・アイデンティティの本質」を、産業革命によって相対的な衰退へとむかいつつあった田舎に認める。「田園は神が造り、都市は人が造った」(『課題』第一巻)と記したクーパーは、この点においても彼女の「お気に入りの文学者」(Henry Austen 7)だったのである。『マンスフィールド・パーク』からの引用は、都会との対比のなかであらためて見えてくるイングランドの田園風景にたいする審美的な賞賛を示している。

田舎と都会の対比はたんに審美的な問題であるだけではなく、道徳的問題でもある。『マンスフィールド・パーク』第9章においてエドモンドとメアリー・クロフォードが、国をあらわすのは「首都」「大都会」であるか、田舎の「教区」であるかを議論している場面がある。オースティンの小説には、(a) 田舎を愛する——都会の魅力に屈しない、あるいはそれを克服した——道徳的な人物と、(b) 都会を愛する——都会の魅力に屈した——不道徳的な人物という二種類の人物が登場するが、ふたりはそれぞれの典型である。

「牧師は、宗教と道徳を守る任務を持っているのです」[中略]

「あなたは牧師にたいして、ずいぶん重大な任務を負わせているのね。牧師がそんな重大な任務を背負っているなんて聞いたこともないし、私にはまったく理解できないわ。[中略] 説教壇のほかでは、牧師の姿を見ることはほとんどないんですもの」

「あなたはロンドンの話をしているんですね。ぼくはイギリス全体の話をしているんです」

「国の首都は国全体をあらわすいい見本になると思うわ」

「いや、ならないと思う。イギリス全体の美德と悪徳の比率を考える場合、ロンドンが見本になるとは思わない。われわれは最高の道徳を大都会に求めたりはしない。[中略] 聖職者の影響が最高に感じられるのも大都会においてではない。[中略] あまり広くない教区とその近隣では、人々は牧師の人柄を知ることができし、ふだんの生活ぶりも見ることができます。でもロンドンではそういうことはめったにありません。[中略] 牧師が本来のあるべき姿を示しているか否かによって、人々の品行に大きな影響が現れるのです」

結末は言うまでもない。「自然の崇高さ」を感じる「自然への感受性」(第11章)に恵まれ、「ロンドンの魅力は立派な愛情と敵対関係にある」(第45章)と信じるファニーが、さまざまな不利な条件にもかかわらず、メアリーに代わって、牧師となるエドモンドと結婚するという特権にあずかるのである——「ふたりとも家庭を大切にし、田園生活の喜び (country pleasures) を愛する人間なので、ふたりの家は愛情と安らぎにあふれた家となった」(第48章)。

こうしてイギリス小説の原点を定めたとも称されるオースティンは、田舎が都市との対比で相対化されつつあった時代に、相対化されざる、絶対的な田園主義的価値観を反動的に創造することによって、田園主義的イングリッシュネス観念の基礎、田園のイングランドというナショナル・アイデンティティの原点を定めた小説家とも言えるのではないか。

(6) オースティンの田園風景における欠落

しかし、オースティンの美しい田舎の風景には欠落しているものがある。レイモンド・ウィリアムズは『田舎と都会』のなかで以下のように書いている。

「地主階級の」装飾芸術 [=風景庭園] と彼らの生産技術を区別することはできない。[中略] エンクロージャー裁定による、直線の生け垣や直線の道路によって区画された数学的な格子状の地割りが、庭園の景観の自然な曲線や散置性と同時代的に存在することになる。[中略] 一見相反する^{テイスト}審美感のように見える。しかしそれも、一方の土地は生産用として、借地人や労働者を働かせる場として組織され、他方の土地は消費用に、眺めのため、有産階級の静養、保養のため、眺望のために組織されているからにほかならない。このような18世紀の人工風景 [エンクロージャー裁定による数学的な格子状の地割りと風景庭園] は、土地ブルジョワ芸術の極致であるというだけではなく、地主階級が窓やテラスの下にひろがる大地のなかに、[中略] 農村労働や農村労働者の姿の欠落した田園風景の創出に成功したということを示している。つまり、生産にかかわる事実、森と水のある眺望——新田園詩風の絵画や詩歌のなかによく見られるもの——からきれいさっぱり追放されていた。[中略] 都合の悪い納屋や水車小屋は目につかぬところに片づけて

しまった。[中略] 遠くの丘にむかって一直線に続いている並木道、そこには全体の眺めの邪魔になるような細部はなにひとつない。このような風景を上から、造成して高くした位置から眺める。大きな窓、テラス、芝生。どっちに目をむけても視界をさえぎるものはない。管理と支配の表現。(Williams 124-25)

産業革命が開始されたのと同時期、1760 年ごろに開始された議会立法によるエンクロージャーは、イングランドの田園風景——「借地人や労働者を働かせる[生産用の]場」——を、「直線の生け垣や直線の道路で区画された数学的な格子状の地割り」へと変えていった。これは同時期にケイパビリティ・ブラウンなどの造園家たちによって展開されていた、「自然の曲線や散置性」を特徴とする、「有産階級の静養、保養のため、眺望のため」のイギリス式風景庭園と「一見相反する審美感のように見える」だろう。しかし両者はともに、「農村労働や農村労働者の姿の欠落した田園風景の創出に成功し」、田園風景から「生産にかかわる事実」を「追放」している——その意味でともに、「管理と支配」の表現となっているという深い共通性で結ばれている、ということだろう。たしかにエンクロージャーが共有地を囲い込み、そこから農村労働者を追放したように、風景庭園は自然の一部を額縁で囲い込み、そこから「生産に関わる事実」を「追放」したのである³。

これはオースティンの田園風景でもある。たとえば『説得』第 10 章には、以下のような記述がある。

彼らは、大きな囲い地のなだらかな坂道をさらに半マイルほど登っていった。囲い地では鋤で耕された畑と、新しく作られた小道が、甘美な詩的憂愁を振り払って春を取り戻そうとしている農夫の存在を物語っていた (the ploughs at work, and the fresh made path spoke the farmer counteracting the sweets of poetical despondence)。やがて一行は、このあたりで一番高い丘の頂上にたどり着いた。

「大きな囲い地 (enclosures)」のなかの「鋤で耕された畑と、新しく作られた

小道」が農夫の存在を間接的に物語りはしているが、この田園風景は農夫を直接的にえがくことをしていない。ウィリアムズも、コベットが『農村騎馬行 (Rural Rides)』(1830) に記録した農業労働者の姿がオースティンの田園風景には存在しないとも言っているが、このことが象徴的に示しているように、異国ふうなものを追放したオースティンのイングランド的風景は、ウィリアム・コベットがほぼ同時代に、イングランドのほぼ同じ地域で目にした農村の現実をも追放しているのである。

「コベットを先駆とする新しいタイプカントリー・ライティングの地方文学」は、「1830年代以降、支配的な文学形式となる」「新しい種類ノヴェルの小説」を生み出していく。すなわち「階級間の相互作用を、もはや内省のかたちではなく、かつてみられなかった典型的な行動を通して描写する」社会小説 (social novel) (Williams 112) であるが、その結果、「農村労働や農村労働者の姿 [が] 欠落し」、「生産にかかわる事実」が「追放」されているそのオースティンの構築した牧歌的な田園風景——「選択された現実」(Williams 180) だけからなる「わかる社会」——は、1830年代以降、しだいに社会的リアリズムの反牧歌的なまなざしにさらされることになっていく。

(7) 牧歌と反牧歌

牧歌は田舎と都会を、(前者が自然の美と美德と静寂であるならば後者は人工の醜と悪徳と喧噪であるというように) 二項対立的にとらえる認識——「田舎と都会の関係を単純化して対比するやりかた」(Williams 149) ——である⁴。牧歌における都会と田舎のイメージは、それぞれの現実の経験を反映する鏡像ではなく、それぞれ反対の項の反転として観念的に構築される左右対称の鏡像である。したがって、アレグザンダー・ポープが「牧歌論」(1717) のなかで『『牧歌』を快適なものにするためにはなんらかの幻想を用いなくてはならない。それには牧夫の暮らしの最上の面だけを描き、その悲惨な所は隠すことである」(Williams 19) と記しているように、「牧歌」とは原理的に現実を追放するジャンルとなるのである。

そこに現実を導入しようとするのが反牧歌である。その典型としてウィリアムズがあげているのが、「詩に歌うにせよ、もはや真実を無視してはならぬ、村の暮らしは痛苦の暮らしであることを認めよ」、「かかる愉しき景色のなかに／

土着の貧しい現場労働者の働いている姿がある／[中略]なのに驕慢な詩歌の金ピカピカのお飾りで現実諸悪を隠蔽するなんて／このわたしにできるだろうか」(Williams 13 & 19) という一節をふくむジョージ・クラップ『村』(1783)である。「牧歌詩は現実の農村の経験と衝突したまさにそのショックで息絶え」(Williams 141) ることになるわけであるが、しかし農村にかんする反牧歌が小説的表現を得るのは19世紀もなかばを過ぎてからと言っていいだろう。

(8) ディケンズとトロロプの牧歌的田園

同時代の救貧制度と孤児の状況を社会批判的にとりあげることで、「1830年代以降、支配的な文学形式となる」社会的リアリズムの嚆矢のひとつとして評価されるチャールズ・ディケンズ『オリヴァー・トゥイスト』(1838)は、それまで観念的なかたちでしか描かれることのなかった都会を、その動的な中心に入りこむことによってその「内側から」、「種々雑多性、收拾のつかない多様性、動きのゆきあたりばったり性」によって特徴づけられる「人間的社会的秩序の総体」、「数多の生の総計」(Williams 154, 149 & 164) としてながめようとする小説的ころみの最初期の例である。しかしその小説にあらわれる田舎の風景ははまだ牧歌的である。別言すれば、都会がラウンド・キャラクター的に描写されている一方で、田舎ははまだフラット・キャラクター的にしか描かれていないのである。

その病身の少年が、海から遠く離れた村のかぐわしい空気や緑の丘や深い森のなかで感じた喜びと愉しみ、心の安らぎと穏やかな静謐さを、いったい誰が描き出すことができよう。狭苦しく騒々しいところに住んで、苦しみにやつれた人々の心に、平和で静かな風景が染みこんでいき、その新鮮さを彼らの疲れ果てた心の深みにまで運んでいくところを、いったい誰が語ることができよう。人間がひしめきあっている窮屈な街で苦難にみちた一生を過ごし、ついぞ変化を望まぬ人たち。習慣が事実上第二の天性となり、日々の歩行の狭い限界をなしている、煉瓦と石を深く愛するまでになっている人たち。このような人たちですら、死の手にふれられると、はじめて『自然』の姿を一目でも見たいと思いがれ、昔の苦悩や悦楽にみちた场景から遠く去って、たちまち新しい人間に変わるものらしい。日ごとに緑こき陽のあたる場所へ

そろそろと進んでいく彼らは、空や丘や平野やきらめく水などを見て心に呼びさまされる憶い出を持っていたのである。それはこの世で味わう天国の気持ち、急速におとろえ行く心身を、なごめてくれるような憶い出なのである。[中略] 平和な田園の風景がよびさます憶い出は、この世のものでもなければ、この世の思想や希望に属するものでもない。(『オリバー・ツイスト』第32章)

「田園牧歌的な装飾をまとった社会構造」はアンソニー・トロロプの『ドクター・ゾーン』(1858)の第1章にも認められる。以下の牧歌的な文章は、農村の「埃っぽい小径」と「貧しき者」への言及をふくんでいるが、オースティンが『エマ』で提示したような田園主義的イングリッシュネスの影響力がいまだ衰えていないことを示唆しているだろう。

イングランドの緑の牧場、その波打つ麦畑、それに人里離れた、木陰の、そして——こうもいっておこう——埃っぽい小径、その道、その踏越し段、その黄褐色の、しっかりした作りの鄙びた教会、その樵の並木、そしてチューダー風の邸宅、恒例の州の名家をあげての猟、その社交上のたしなみ、そしてその氏族精神あふれる気風。これがイングランドの田園を、そこに住まいする人びと自ら恵み多き豊かなる楽土と認めるものとしているのである。それは農をもととするものである。それが産みだすものも、貧しき者も、楽しみも、農よりいずるものである。(Williams 174-75)

(9) ギヤスケルの都会と田舎

以上のような文脈でエリザベス・ギヤスケルの小説を見ると、どのような特徴が認められるだろうか。まず、彼女の小説の舞台がマンチェスターという産業都市であったことである。「業種の多様さと、政治、法律、財政の中心としてのさまざまな機能」、「複雑かつ不可解な」「社会関係」に由来する「複雑な構造」によって特徴づけられるディケンズのロンドンとは異なり、ギヤスケルのマンチェスターは「労働の場」として人工的に造られ、「工場と蒸気機関があたりを睥睨している周りに「ホームならぬ『住宅』^{ハウジング}が立ち並んでいる」、その意味で「支配的

な関係」が「街のたたずまいに現れている都市」であり、「階級間の関係も『雇用者』対『被雇用者』といった関係」(Williams 219-20)として整理されうる場所なのである。「歴然たる労使紛争」が「新しく厳しい階級間の闘いの言葉」と「階級意識」を先鋭化させていたその場所で、ギaskellは『メアリー・バートン』(1848)をはじめとする作品において、マンチェスターの「苦しみやつれた人びとに深い共感を感じ」ながら、「雇用者と被雇用者は共通の利益によって結ばれているべき」であるとして(『メアリー・バートン』序)、労使双方の相互理解の必要性を訴えることになる。

そのような彼女の作品のなかで登場するマンチェスター郊外の「田園風景」は、『メアリー・バートン』「序」で「マンチェスターに住みながら、田舎への深い愛好と溺愛的な賞賛の念 (a deep relish and fond admiration for the country)」をもっていると自認しているギaskellにふさわしく、牧歌的な雰囲気をも漂わせている。『メアリー・バートン』の冒頭に登場するグリーン・ヘイズ・フィールズという公共公園の風景もそうだが、なによりも『メアリー・バートン』の前年に発表された「リビー・マーシュの三つの祭日」の第2章におけるダナム公園の描写は、「完璧な牧歌的な (sylvan) 安らぎ」「魂を包み込む田舎の緑のイメージ (green images of the country)」(Gaskell [1908] 474) を伝えている⁵。

そのような初期の作品とくらべて注目したいのは、イングランド南部ハンブシャーの農村とマンチェスターをモデルとした北部の工業都市とを比較した『北と南』(1855)である。この作品は、工業労働者の困窮だけではなく産業(工業)資本家の苦悩をも描いているが、それに加えて北部の痛苦と対照的に南部の幸福を描く牧歌的構図を否定してもいる。南部から北部に移住してきたヒロインのマーガレット・ヘイルが⁶、南部に移住して農業労働者に転職しようとする北部の失業者に以下のように忠告する場面である。

「あなたはあちらの生活の単調さに耐えられますまい。それがどのようなものか、わかっていないのです。あなたをむしばみ、錆びつかせてしまいますよ。(中略) 辛い畑仕事で、あちらの人たちの頭ははたらかなくなり、同じ仕事の繰り返しで想像力も涸れてしまいます。(中略) 家へ帰ると疲れ果てて、もう可哀想に獣同然で食べて寝ることしか考えないのですよ」(第37

章) (小池滋 168)

物語の結末は、労働者の立場を共感的に代弁するマーガレットと冷徹な工場主(産業資本家)のジョン・ソントンとの結婚である。労使双方の相互理解と融和を象徴するふたりの結婚は、それと同時に、ストライキなどによって破綻し(かけ)た工場の再建をともなうことにおいて、二項対立的構図のなかで田舎を理想化するために都会を否定する牧歌的構図の破産宣告という意味をもっているだろう。農村にたいするギヤスケルのリアリズムの立場は、ほどなく農村を舞台にした反牧歌的な小説を産み出していく。

(10) ジョージ・エリオットの田園

ウィリアムズによれば、農村の労働者のありのままの「痛苦の暮らし」を社会批判的／反牧歌的に描いた最初の重要な小説は、ジョージ・エリオット『アダム・ビード』(1859)である。そのような作者の意図は、たしかに『アダム・ビード』第17章において表明されている。

仕事で荒れた手で人参をふいている老婆、うす汚い居酒屋で休息しているのっそりとした田舎者、鍬の上に腰を屈めて世間の辛い仕事を終えている曲がった背中や、風雨に打たれている間の抜けた顔——錫の鍋、茶色の水差し、荒々しい犬、それに玉ねぎの山のあるような家庭を、芸術の領域から追放するような、いかなる美の法則も、われわれに押しつけないでほしい。この世には、絵になる感傷的な不運とはまったく無縁の、平凡で粗野な人びとがたくさんいるのだ。彼らの存在を憶えておくことはとても必要なことだ——。(Williams 172)

ここでエリオットはたしかに、オースティンの「厳しい選択を経た(=さまざまなもの「芸術の領域から追放」された)」「わかる社会」の「むこう側の、現実には生きている人びと」(Williams 166)を、ふたたび「芸術の領域」に復帰させようと意図している。しかしウィリアムズによれば、「その復帰も点景としての域をさして出ないものだった」(Williams 168)のである。というのはエリオットは、

「労働者の生活の実質から生まれ、彼らの関心とのつながりのなかで使いこなせるような首尾一貫した行動^{アクション}を考えだすこと」に失敗し、その結果、地主の息子によって墮落させられ、そのうえ生まれてきた赤ん坊を捨てるヘティ・ソレルの「痛苦」の物語は、「アダム・ビードとダイナ・モリス——すなわち自尊心ある労働と宗教的熱誠の尊厳」(Williams 173)の物語へと回収されてしまうからである。

エリオットは『アダム・ビード』以後、とくに『フィーリクス・ホルト』(1866)において「工業地帯については全面的な現実を認めるが、田園地帯については選択された現実しか認めない」(Williams 180)立場へと後退していく。その「田園地帯」の「選択された現実」とは、オースティンふうの「わかる社会」としての「カントリー・ハウスのイングランド、上流のイングランド」であり、それは「工業と鉄道」によってほろぼされた「古きイングランド」として、「近代の田園回顧の形式」(Williams 180, 179 & 178)を身にまとうことになっていく。そしてそのことによってエリオットは、「ヘンリー・ジェイムズの小説や、20世紀になって [からの] 他のカントリー・ハウス小説」(Williams 176)へとつながっていくのである。『フィーリクス・ホルト』の「序」にはエリオットのこの傾向を示す典型的な一節がある。「まことに良きものである」「古きイングランド」がかつて実在していたことが当然視されている以下の一節である。

昼は光を陰らせ、夜は地平線を赤黒くかがよわずこの工場の町の息吹は、周辺の土地一帯にひろがり、空気を激しい不安で満たしていた。ここには古きイングランドがまことに良きものであるということがわかっていない人びとが住んでいた。(Williams 179)

(11) ハーディの反牧歌的田園

他方、農村の反牧歌的描写をとおして農村の労働者のありのままを「芸術の領域」に復帰させようという『アダム・ビード』におけるエリオットの意図は、それをより徹底的に実現した『テス』などのウェセックス小説群におけるトマス・ハーディへとつながっていく。彼の小説群の大半は、「田園回顧の形式」によって想起される「古きイングランド」ではなく、『狂乱の群れをはなれて』(1874)の序における彼自身の言葉を用いれば、「鉄道が敷設され、一ペニー郵便制が普

及し、草刈機や収穫機が用いられ、連合教区救貧院が完備し、黄燐マッチが使用され、読み書きのできる労働者が生活し、^{ナショナル・スクール}国民学校の学童たちの遊ぶ、現代の『ウェセックス』(Williams 207)、要するにハーディの同時代の社会を舞台にしている⁷。

その社会は、『テス』において描かれるように、ドーセットの酪農場で搾られた「新鮮な牛乳」が鉄道で運ばれ、翌日の朝食でロンドンの人たちによって飲まれる世界である。オースティンの世界とくらべて、農村世界の経済が「ますます組織化の進む都会および産業市場の動き」(Williams 209)とはるかに密接に関連しているということである。「田舎のさまざまな力と都会のそれとの対立といった抽象」(Williams 211)、すなわち牧歌的な二項対立的な構図が破棄され、その分社会的リアリズムが深化していることがこれだけからも理解できるだろう。たしかに『テス』の風景は、オースティンの牧歌的な風景とは異なり、「痛苦」のなかで働く労働者の姿を明示的に包含している。

風景 (landscape) の中に描き出している自分たちの寂しい姿も意識せず、自分たちの運命の正当であるかないかも考えないで、二人 [テスとマリアン] は何時間も働きつづけた。[中略] 午後になると、また、雨が降ってきた。そしてマリアンは、もうこれ以上働くには及ばないと言った。けれども、働かなければ、金はもらえない。それで二人は働きつづけた。この畑はとても高い所にあるので、雨はまっすぐ下には降らないで、吠え^{たけ}哮る風に乗って水平に吹きつけ、二人がすっかり濡れてしまうまで、ガラスの破片のように突き刺した。(第 43 章)

(12) 田園主義的ナショナル・アイデンティティの拡大

ハーディが小説家として活躍をはじめた 1870 年代、突如、イングランドの農業は不況期に入り、農村は急激に衰退しはじめる。それはハーディの小説の暗い背景となるとともに、(a) 「古きイングランド」の田園にたいするノスタルジック的感情、(b) それをほろぼした「工業と鉄道」すなわち産業革命にたいする否定的評価(代表的な例はアーノルド・トインビーの『イングランドにおける産業革命』(1884))、そして (c) カントリー・ハウスを中心とする「古きイングランド」とその文化を保存・回復しようとする社会的文化的運動(代表的な一例は 1895 年

に設立されたナショナル・トラスト)を生みだすことになっていく。

要するに、「農村経済の相対的重要性」の低下と「ほとんど逆比例」するかのよう、「田園的観念の文化的重要性」(248)が高まっていくプロセスのなかで、現在の「わかっている社会 (known society)」にたいする否定的な評価が、過去の田園、ないし田園の過去を、牧歌的な「わかる社会 (knowable society)」として保存・回復するという社会的文化的運動を生みだして行くのである。その運動自体が、そのプロセスの一部として現在の農村の「痛苦」にたいする批判的認識を内包しているので、現在の農村を反牧歌的に描写するハーディの文学も、このような田園主義的なナショナル・アイデンティティの生成のプロセスを妨害することにはならない。田園のイングランドのイデオロギーは、ハーディの反牧歌的な文学とじゅうぶん両立しうるのである。

(13) 帝国主義的ナショナル・アイデンティティの拡大

1870年代はイングランドのナショナル・アイデンティティにかんするもうひとつ重要な動向を生みだしている。

1870年代に入ると、当時発展しつつあった工業社会の間で、市場、原料、勢力圏をめぐる激しい競争が展開された。この闘争は貿易の面ばかりか多くの植民地戦争のかたちをとって演じられた。その結果、イギリス (Britain) の場合、植民地にたいする新しいかたちの政治的支配が制度化された。政治的な意味での大英帝国 (British Empire) の誕生である。(Williams 280-81)

「政治的な意味での大英帝国の誕生」とは、植民地経営のさまざまな種類のコストを回避するために、植民地の拡大よりも自由貿易の推進をめざしてきたそれまでの自由党の自由貿易主義にかかわって、折からの「大不況」(1873-96)の対応策として、積極的に植民地を拡大しようとするディズレーリの新帝国主義がイギリスの政策となっていったということである。その結果、「19世紀には一国内で行われていた分業 (機能分割) が「国民国家の枠をはるかに超えて」、「大都市的」社会である「先進的な」工業化された国家と、「依然として農業を中心とする『低工業化社会』」とのグローバルな関係へと転移していく (田舎が都会に労

働力を提供していたように、「低工業化社会」は「大都市的」社会に原料とそれを産出するための労働力をも提供するだろう。そのようなものとして帝国主義とは、『都会対田舎』というモデルの最終的モデルのひとつ」なのである (Williams 279)。

要するに、19世紀末のイングランド国内での田舎の衰退は、それに代わる植民地の発展をともなっていたということである——「はるか彼方の国々が工業国イギリスの農村地帯となり、国内に辛うじて残っていた農村地域は、このために甚大な影響をこうむることになった」のである。その結果として生まれたひとつの「感情構造」をウィリアムズは、そのような「感情構造」を共有するわれわれの心にも響く言葉で、以下のようにまとめている。

1880年頃から(中略)イングランドを「^{ホーム}故国」と見る考え方——「故国」は追憶であり理想であるという特殊な意味での——の発展がはっきり認められる。この「^{ホーム}故国」なるものはさまざまなイメージを喚起する。そこにはあの強大で、威信にみちた、消費の首都ロンドンに関するイメージもあるにはあるが、多くは、イングランドの田舎という観念をめぐるイメージである。すなわち、彼らの労働の現場である灼熱の、あるいは不毛の土地とは対照的な、緑したたる平和な土地であり、植民地支配の緊張や孤立した外地での住まいとの対比のなかで理想化された帰属感覚、共同体感覚である。20世紀になって、イングランドの田舎をめぐる多くのイメージが描かれているが、そのなかにこうした観念が強烈に働いているのが認められる。(Williams 281)

19世紀末、こうして大英帝国としてのブリティッシュ・インペリアル・アイデンティティが形成されつつあったのである。ちょうど1世紀前のオースティンの時代に、連合王国としてのブリティッシュ・アイデンティティが形成されつつあったという事実を思いだすならば、そこに共通のパターンが見えてくるように感じられる(後述するように、そこには重要な変化もある)。連合王国あるいは大英帝国の中心である首都ロンドンを核として構築された二種類の政治的経済的ブリティッシュネスが、オースティンが「イングランド中央部」と呼び、20世

紀初頭のエドワード・トマスが「イングランドの中心 (Heart of England)」と呼んだ南イングランドの田園地帯を核とする文化的なイングリッシュネスを反動的に構築させ、その文化的アイデンティティに大きなイデオロギー的なエネルギーをあたえているからである。政治的経済的な条件のなかで人工的なブリティッシュ・アイデンティティが強化されると同時に、そのような政治的経済的動向にたいする反動として、より自然と感じられ、具体的な風景との連想をともなうイングリッシュ・アイデンティティを希求するメンタリティが強化されるということだろう。

(14) 田園のイングランドの発見

19世紀初頭のオースティンの小説に見られる、ブリティッシュネスを「地」にしてあらわれた田園主義的イングリッシュネスの「図」という基本的構図は、19世紀末から20世紀初頭にもふたたびあらわれる。しかし、その新しい「田園のイングランド」像の「図」が具体的に内包するものはかならずしも同一ではない。アラン・ハウキンズはその現象を「田園のイングランドの発見」と呼んでいる。

1880年代のイングランドの政治と思想のなかに、田園的なものを、都市化した社会の全般的危機と結びつけようとする傾向があらわれた。つぎにその傾向が1890年代と1900年代以降、ひとつの文化的反応を生み出し、1914年までにイングランドの芸術や文学、音楽や建築のあいだに広く浸透し、すぐれてイングランド的な田園主義的文化を生み出していくことになった。

(Howkins 63)

「田園のイングランドの発見」がイングランドの文化史上はじめての事件ではないのは明らかであるが、あえて「再発見」としていないところには、それ以前の田園主義的イングランド像との共通性よりも差異性に注目し、1880年代から1914年までの「テキスト[イングランド像]の生産をとり囲んでいる社会的フォーメーション」の独自性に注目すべきであるというハウキンズの立場がこめられている。その独自性がどこにあったのかは「田園のイングランド」をめぐるこの時代の言説を総括した感のある以下のテキストに端的に認められるだろう。H・V・

モートンの『イングランドを求めて』（1927）である。

いわゆる産業革命以来 [中略]、イングランドの田園生活は衰退し、農業は不運に見舞われ、そして農村は大いにその社会的生命力を奪われた。[中略] 都市は農業の直面している諸問題を理解すべきである。なぜなら今日のイングランドでそうであるように田舎の生活が衰退し、都市の生活が繁栄してゆくにつれて、国民の特質と体格は衰退するからである。[中略]

「土地に還れ」という叫びは、まったく健全な民族の生存の本能である。[中略] もしも何千人という群れをなして田園のイングランドを発見しようと出かけつつある男女が、それをたんに美しい絵とか、はるか昔にドラマが演じられた古戦場とかではなく、生きた存在として [中略] ながめようとするならば、われわれは理想的な国民生活へと一歩近づくことになる。そこでは一方に裕福な工業都市があり、他方に幸福な田園がある。そして田園は都市に新しい血を提供し、民族の伝統を守護し、再生を必要とする都市居住者の三代目を迎え入れようと、いつも両腕を広げて待ちかまえているのだ。(Judy Giles and Tim Middleton (eds) 88-90)

この文章はおよそ4個の主題によって構成されていると言える——(a)「産業革命以来」拡大する一方の都市化、およびそれと反比例するような「農業」と「農村」の「衰退」という現実、(b) 拡大する都市がその劣悪な環境をとおして生じさせる国民の退化（「衰退」）という現実、(c) 退化の結果として「三代」で滅亡すると言われる都市居住者が「土地に還」ることによって「再生」することの必要性、(d) 生産力を誇る「裕福な工業都市」と、そこに「新しい血」を提供するとともに、「衰退」した「国民の特質と体格」を「再生」させる「幸福な田園」とがともにあることの必要性。田園のもつ「再生」力という観念自体は、「草木が萌え出る春の [田園の] 景色を眺めていると、心身ともに活力が湧いてくる気がする」という『マンズフィールド・パーク』第46章にも見られるかもしれないが、それが国民の「退化」と「再生」という優生学的な観念と結びついている事実、この時代の独自性を明瞭に認めることができるだろう⁸。オースティンのピクチャレスク美学に相当するのはこの時代の優生学的ディス

コースなのである。

(15) オースティンとフォースター

ここでオースティンとフォースターを比較してみよう。1980年代以降のヘリテージ映画がこのふたりの作品を好んでとりあげ、美しく緑豊かに田園風景を映像化していた事実が示唆しているように、田舎と都会という主題においてふたりの文学は重なりあっている。たとえばフォースター『ハワーズ・エンド』には以下のような箇所がある。

「ロンドンがだんだん忍び寄ってきている」

彼女〔ヘレン〕は牧場の彼方を指さした。八つか九つの牧場が連なっていたが、その向こうに赤錆色の家並みが見えた。

「あの赤錆色はサリー州でも、このごろはハンプシャー州ですら見られるの」と彼女はつぶけた。「パーベック丘陵からも見られるのよ。それに困ったことに、ロンドンだってもっと大きなものの一部にすぎない。世界じゅうで人間の生活がひとつに溶けあっているよ」としてのよ」

妹の言っているのが本当なのはマーガレットにもわかっていて、ハワーズ・エンド、オニトン、パーベック丘陵、オーデル山脈は、みな過去の遺物であり、それらを溶かそうと垣塙^{るっぼ}が待ちかまえているのだ。(第44章)

すべてを「赤錆色」に溶かして一様化する都市化というコスモポリタンの現象が、イングランドの緑の田園のなかに「だんだん忍び寄ってきている」——それは、オースティンが生まれ人生の大半を過ごし、そして亡くなった州、そしてギヤスケルが『北と南』のなかで、南イングランドの農村を設定した州であるハンプシャー州にも達しているのである。その過程で、1801年に人口の5分の1に過ぎなかった都市居住者は、1851年には2分の1をこえ、さらに1901年には4分の3以上に達する。また、「19世紀初頭には、農業は国民生産の40パーセントを占めていたが、中葉には20パーセント、世紀末には10パーセントたらずに落ちこんでいる」(Williams 186)。農村の衰退は決定的に進んだのである。

そして『ハワーズ・エンド』という「テキストの生産をとり囲んでいる社会的

フォーメーション」も変化している。「イングランドの状況」を主題にしたこの小説は、モートンの主要なキーワード群のすべて——「都市」「田園」「退化」「三代目」「土地に還れ」「再生」——をふくんでいることからわかるように、国民の「退化」と「再生」という優生学的な観念によって構造化されている。物語は、都市居住者「三代目」の貧しいレナード・バストが心臓発作で亡くなり（「退化」の徴候と解釈できる）、さまざまな意味でその死に責任がある産業資本家ヘンリー・ウィルコックスと、バストとのあいだに不義の子を出産したヘレン・シュレーゲルが、ヘンリーの妻でもある姉のマーガレットの仲立ちによって、都市化が間近に迫っているハーフオードシャーの田園に建つ、イングランドのカントリー・コテージの典型というべき「ハワーズ・エンド」——「この屋敷はイングランドの屋敷であり、窓から見える榆の木はイングランドの木なのだ」（第24章）——で一緒に暮らすことになるというもので、その美しい牧歌的な結末は、田舎と都市の並存⁹、田園主義と産業主義の調和というモートン的な理念を表象しているとも解釈できるだろう。

産業革命が開始されて半世紀、オースティンの時代にもイングランド国内での都市にたいする農村の相対的沈下はずでに起こりはじめていた。しかしオースティンは、田舎が都市との対比で相対化されつつあった時代に、相対化されざる、絶対的な田園主義的価値観を創造することによって、イングランドの本来的アイデンティティが田舎——しかも「イングランド中心部」の田園——にあるという田園主義的なイングリッシュネス観念を反動的に構築していた。ウィリアムズは以下のように書いている。

混乱と変貌の時代史を記述しながらそのなかでスタイルの統一を実現しえている、つまり、固定した、いちじるしく自信に満ちたもの見かた、判断のしかたを確立しえているというところに、ジェイン・オースティンのパラドックスがある。（Williams 115）

しかしこのような「自信に満ちたもの見かた、判断のしかた」は、1世紀後のフォスターにはすでに許されない特権だった。たとえば『ハワーズ・エンド』において、田舎を都市との相対的な関係のなかでながめられないという選択肢はあ

えられていなかった。都市はどんどん拡大し、ハワーズ・エンドのあたりさえもサバービアに変容させつつあったし、『テス』において確認したように、田舎は経済的にはるかに都会と密接につながるようになっていたからである。むしろ都市のほうが国内の田舎との相対化を拒否できる時代になっていた。というのは、都市はイングランドの田舎を侵しながら、海外の植民地に新たな田舎を発見することになっていたからである（産業資本家のウィルコックス家はその名も帝国主義的な「帝国西アフリカ・ゴム会社」を経営している）。

オースティンは、田舎と都市の対比を審美的レベルと道徳的レベルで見えていたが、しかしそれを経済・産業的なレベルで見えてはいなかった。彼女の小説のなかで、ロンドンも社交の場であるだけで産業の場として表象されることはないし、『高慢と偏見』で名前が登場するバーミンガムも、ピクチャレスク・ツアーの通過点として言及されているだけで、工業都市として表象されてはいない。『マンズフィールド・パーク』において、サー・バートラムは二年間、所有する農園経営の再建のために西インド諸島のアンティグアに出かけるが、そしてそれは『文化と帝国主義』においてサイドが述べるように、ノーサンプトンの片田舎が帝国主義にもとづくグローバルな経済と密接にからみあっていることを暗示する重要な事実ではあるが（第2章「ジェイン・オースティンと帝国」）、アンティグアに出かけるサー・バートラムは、ある日突然に帰宅するまでは完全に物語の場から姿を消すのみである。カントリー・ハウスの経済的基盤を支える植民地も小説の「わかる社会」からは追放されている。

フォスターも、田舎と都市の対比を審美的レベルと道徳的レベルで見ると同じようには、オースティンと同じようにふるまうことができる。都会を醜悪な「赤錆色」として描く一方で田園を美しい白と緑色として描くことができる——「イングランドを象徴する白亜の崖がここにあり、これもイングランド名物の緑の芝生もここにある」（第19章）というように。また、ウィルコックス家の産業資本家を道徳的に醜悪な俗物どもとして批判的に描くこともできる。ヘンリー・ウィルコックスと結婚することになるマーガレットは一度彼のオフィスに出かけるが、ヘンリーが「はっきり説明する (described) のではなくて、ぼかして話していた (implied) 仕事」の「帝国主義」的な内実について、「はっきりしない」ながらも薄々気づいている——「彼女はこの会社の [中略] 帝國的な側面をながめていたのだろう。

帝国主義はいつも彼女の苦手のひとつだった」(第23章)。

しかし産業資本家への批判はそれ以上徹底化されることはない。『北と南』のマーガレットが婚約者ジョン・ソントンの仕事を——ストライキを破るためにアイルランド労働者を雇用することもふくめて——理解していたようには、『ハワーズ・エンド』のマーガレットは婚約者の仕事を理解しようとしないのである。また、ウィルコックス家の次男であるポールは(ヘンリーが言うように「だれかが行かなければ〔中略〕イングランドの海外貿易はだめになります」〔第15章〕ということ)ナイジェリアに出かけるが、しかし語り手は彼のあとを追うことはない——ちょうど『マンスフィールド・パーク』の語り手がアンティグアのプランテーションに出かけるサー・バートラムのあとを追わないのと同様である。要するに、フォースターは、オースティンと同様、そしてギヤスケルとは異なり、産業資本家の仕事の現場を記述することを選ばなかったということである。

にもかかわらず、フォースターは、オースティンと異なって、そしてギヤスケルと同じように、経済産業的レベルを、具体的には産業資本家を物語から「追放」することはできない。「ぼかして話」されているだけの存在でありながら、読者も産業資本家の隠然たる重要性をマーガレットの言葉から認めないわけにはいかないのである。たとえば以下の箇所。

「もしここ数千年のあいだ、ウィルコックス一家のような人たちがイングランドのために働いて死んでくれなかったら、あなたや私がここに何の危険もなくのんびり坐ってなんかいられないはずよ。文学好きの人間を運んでくれる汽車や汽船もなく、野原さえもなく、あるものはただ野蛮だけでしょうよ。いいえ——それすらなかったでしょう。ああいう人たちの精神がなければ、生命は原形質から進化していなかったかもしれない」(第19章)

このように語るマーガレットはヘンリーと結婚し、さまざまな失望にかかわらずその結婚を維持しつづける。ヘンリーの先妻のルースが死の直前、自分の持ち家であるハワーズ・エンドを遺贈しようとしていたマーガレットと、そのルースの遺書を破棄してしまったヘンリーとの結婚は、田園主義と産業主義、田舎と都会の結婚を表象している。それは1世紀前のオースティンの時代には考える必要

のなかった可能性であり、50年前のギヤスケルの時代には階級闘争の解決策としてもっとも革新的な人びとが考えはじめていた可能性であったものであるが、フォースターの時代には唯一の現実的可能性になっていたのではないだろうか。

(16) フォースターの新しいナショナル・アイデンティティ

『ハワーズ・エンド』の結末にかんして見逃してはならないのは、「この物語はひどい貧乏人には用がない」(第6章)という語り手の言葉を実現するかのように、「どん底」に落ちこんだ「貧乏人」レナード・バストと(かつてヘンリーの愛人だった)その妻ジャッキーという不都合な存在がその牧歌的「わかる社会」から体よく「追放」されていることである。イングランドの田園風景を背景にした『ハワーズ・エンド』の世界も、結局のところ「厳しい選択を経」た結果としてのオースティン的な「わかる社会」なのである。エリオットの『アダム・ビード』のなかのヘティ・ソレルの物語と同様、バストの物語も別の調和的な物語に回収されるのである。第19章には以下のような箇所がある。

はたしてイングランドは、それを築き、他の国々の恐れ的に仕上げた人たちのものなのか？ それとも、その力を増すことには貢献しなかったけれども、その姿を、その島全体の姿を一挙に眺めて、あるいは白銀の海に浮かぶ宝石にたとえ、あるいは堂々たる全世界の船隊を従えて、永遠の彼方に向かう魄の船を思い浮かべる人たちのものなのか？

イングランドはイングランドを強大にした産業資本家のものなのか、それともその美しさを謳った芸術家のものなのか——この二項対立は、その両者の結婚の結果として出現する「富と芸術の上部構造」(第5章)のもとで「白銀の海」の「水に沈んだ者」(第39章)の存在を隠蔽しているだろう。「富と芸術」の結婚が、19世紀後半の反牧歌的な文学が浮き彫りにしようとした存在を、田園の美しさの背後に「追放」してしまっているのである。そしてその「追放」において、1980年代以降のヘリテージ映画が好んで原作としてとりあげたオースティンとフォースターは、1世紀の時間をへだてて——しかもその間に農村を舞台にしたハーディの反牧歌的作品も書かれているにもかかわらず——結びつ

いてくるだろう。

フレドリック・ジェイムスンとは、「モダニズムと帝国主義」のなかで、(キプリングやハガードの作品のような) いわゆる帝国主義文学のように明示的に帝国主義を主題にしていなかったモダニズム文学のなかにも「帝国主義の痕跡」が「形式的な兆候」として認められると主張している(50頁、78頁)。そのうえで彼は、『ハワーズ・エンド』第3章の「北国街道 [は] [中略] 無限 (infinity) を示唆するものであった」という語り手の言葉に注目し、この「無限」が「国民国家の境界と国境を越えて、道路を無限にまで広げている」「帝国」(68頁) という存在の比喩——「表現できない全体性の標識であり、かつその代用物」(70頁) ——であると解釈している。

とすれば、フォースターがこの作品のなかで行なっていることは、「無限」として表象するしかない「帝国」(ブリティッシュ・インペリアル・アイデンティティ)の「空虚な広がり」(64頁)を「地」として、「イングランドの中心」である田園の「わかる社会」(=イングリッシュ・アイデンティティ)を「故国」^{ホーム}とするブリティッシュ・アイデンティティという新しい「図」——そのなかで田園主義と産業主義が結婚している新しいナショナル・アイデンティティ——を表現することではなかったか。第二次大戦後の「福祉国家」という労働党的価値観に対抗して、1980年代の新自由主義的なサッチャリズムは、美しい田園主義的イングリッシュネス(「芸術」)だけではなく、個人主義的な自助と自由競争の経済発展というヴィクトリア朝価値観に特徴づけられる産業主義的ブリティッシュネス(「富」¹⁰⁾)をも文化遺産とするヘリテージ文化を生みだしていくが、『ハワーズ・エンド』は、困窮した労働者という下部構造へのまなざしを抑制しつつ「富と芸術の上部構造」の両方をノスタルジックに回顧するヘリテージ文化にとってまさに格好の原作だったと言えるのではないか。

注

本稿は第26回日本ギヤスケル協会全国大会(2014年10月4日於明治大学駿河台キャンパス)における講演に加筆修正を加えたものである。

- 1 以下、(3)までの議論については、丹治愛「ジェイン・オースティンの風景論序説 ピクチャレスクからイングランド的風景へ」の要約である（海老根宏／高橋和久編 67-88）。
- 2 「少なくとも 1680 年代以降、『風景画』の印刷工場が確立され、中産階級の家々の壁にこの絵が掛けられるようになっていた。最初、その多くは、オランダ、イタリアの風景であったが、18 世紀のあいだにイギリスの風景がしだいに芸術的な興味の対象となり、ジョージ三世時代（1760-80）にはイギリス風景画は、比類のない完成域にまで達したのである」（キース・トマス 400-401）。
- 3 フォスターの『ハワーズ・エンド』の影響源となった『イングランドの状況』のマスタマンも同様の指摘をしている——「ヨーロッパ大陸の風景の美しさが『農民の田舎 (peasants' country)』の美しさ」であるのにたいして、「イングランドの風景の美しさは『地主の田舎』(landlords' country)の美しさ」であり、前者が「食料供給の源泉、人間の養育場である」のにたいして、後者は「地主の邸宅を囲む庭園 (park)」なのである (Masterman 201-02)。
- 4 正確に言えば、「牧歌」がこうようになったのはルネサンスにおいてである。ウェルギリウスまでの牧歌は、たとえ「理想化」の傾向が見えたとしても、「農夫の一年の暮らしが（中略）微に入り細をうがって描写され、讃えられ」ていたし、「経験との緊張関係が、ほとんどかならず存在していた」(Williams 17-18) からである。
- 5 大田美和は「自然 牧歌から農耕詩へ」のなかで、『反牧歌』や『工業的田園詩 (industrial idyll)』という用語では説明しきれないギヤスケルのテキストの問題」を「農耕詩」という用語をとおして解明しようとしている（松岡光治編 106 頁）。
- 6 したがって『北と南』において「南」はおもに回想のなかにもみ存在し、^{アクション}筋・行動の舞台となることはほとんどない。
- 7 ただし、19 世紀初頭に設定されている『ラッパ隊長』、1830 年代に設定されている『緑の木蔭』は、例外的にハーディ生年（1840）以前に設定されている。ちなみに黄燐マッチが発明されたのは 1830 年、貧民への教育を奨励する目的で導入された国民学校の制度に国庫による補助金が配分されるようになったのは 1833 年、連合教区救貧院が制度化されたのは 1834 年。
- 8 ウィリアムズも、メレディスの大地のイメージに触れながら、「労働の場としての田舎が、またもや、しかしこれまでなかったふうに、肉体的精神的再生の場

(a place of physical and spiritual regeneration) となりつつあったのである」(Williams 252) と述べている。都市の「唯物主義」的な人工的環境の対極としての田舎の「汎神論」的自然が「肉体的精神的再生の場」として表象されるのは新しいものではないが、それが優生学的な意味を帯びたのは「これまでなかった」ことだったのではなかろうか。

- 9 『明日』(1898)——1902年に『明日の田園都市』と改題——において「田園都市」を構想したエベニーザ・ハワードならば、これを「都市と田舎の結婚」と呼んだだろう (Howard 48)。
- 10 マシュー・アーノルドは、1867年のパリ産業博覧会での演説においてグラッドストーンが述べた、「未来の社会のための物質的福祉の広い地盤を作るために、富と産業主義に向かう現在の大運動がいかに必要であるか」(アーノルド 77 頁) という考え方を、ミドルクラスを墮落させ俗物化させるものとして批判し、それを矯めるものとして「文化／教養」の重要性を主張していた。

引用文献

- Henry Austen, "Biographical Notice of the Author," *The Oxford Illustrated Jane Austen: Northanger Abbey and Persuasion*, ed. R. W. Chapman (OUP, 1965), pp. 3-9
- Jane Austen, *Emma*, ed. Fiona Stafford (Penguin Books, 1996) [ジェイン・オースティン、中野康司訳『エマ』上下 (ちくま文庫、2005)]
- Jane Austen, *Northanger Abbey*, ed. Marilyn Butler (Penguin Books, 2003) [ジェイン・オースティン、中野康司訳『ノーサンガー・アビー』(ちくま文庫、2009)]
- Jane Austen, *The Oxford Illustrated Jane Austen: Minor Works*, ed. R. W. Chapman (OUP, 1954)
- Jane Austen, *Mansfield Park*, ed. Kathryn Sutherland (Penguin Books, 2003) [ジェイン・オースティン、中野康司訳『マンズフィールド・パーク』(ちくま文庫、2010)]
- Jane Austen, *Persuasion*, ed. Gillian Beer (Penguin Books, 2003) [ジェイン・オースティン、中野康司訳『説得』(ちくま文庫、2008)]

- Jane Austen, *Pride and Prejudice*, ed. Vivien Jones (Penguin Books, 1996) [ジェイン・オースティン、中野康司訳『高慢と偏見』上下 (ちくま文庫、2003)]
- Jane Austen, *Sense and Sensibility*, ed. Ros Ballaster (Penguin Books, 1995) [ジェイン・オースティン、中野康司訳『分別と多感』(ちくま文庫、2007)]
- Kenneth Clark, *Landscape into Art* (Gibb Press, 2007)
- Charles Dickens, ed. Philip Horne, *Oliver Twist, or, The Parish Boy's Progress* (Penguin Books, 2003) [チャールズ・ディケンズ、中村能三訳『オリヴァー・ツイスト』上下 (新潮社、2005)]
- E. M. Forster, ed. Oliver Stallybrass, *Howards End* (Penguin Books, 1989)[E・M・フォースター、小池滋訳『ハワーズ・エンド』(みすず書房、1994)]
- Elizabeth Gaskell, "Libbie Marsh's Three Eras", *Mary Barton* (New York: G. P. Putnam's Sons; London: Smith, Elder, & Co., 1908), pp. 459-89.
- Elizabeth Gaskell, ed. MacDonald Daly, *Mary Barton: A Tale of Manchester Life* (Penguin Books, 2003) [エリザベス・ギヤスケル、松原恭子／林芳子訳『メアリ・バートン マンチェスター物語』(彩流社、1998)]
- Elizabeth Gaskell, ed. Patricia Ingham, *North and South* (Penguin Books, 2003) [エリザベス・ギヤスケル、朝日千尺訳『ギヤスケル全集 4 北と南』(大阪教育図書、2004)]
- Judy Giles and Tim Middleton (eds.), *Writing Englishness 1900-1950: An Introductory Sourcebook on National Identity* (Routledge, 1995)
- Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles* (Penguin Books, 2003) [トマス・ハーディ、井上宗次／石田英二訳『テス』上下 (岩波文庫、1960)]
- Ebenezer Howard, *Garden Cities of Tomorrow* (Faber and Faber, 1965)
- Alun Howkins, "The Discovery of Rural England", *Englishness: Politics and Culture 1880-1920*, eds. Robert Colls and Philip Dodd (Croom Helm, 1986) 62-88
- C. F. G. Masterman, *The Condition of England* (Methuen & Co., 1909)
- Brian C. Southam, "Jane Austen's Englishness: *Emma* as National Tale", *Persuasions: The Jane Austen Journal*, 30 (2008), pp. 187-201
- Raymond Williams, *The Country and the City* (OUP, 1973)[レイモンド・ウィリアムズ、山本和平／増田秀男・小川雅魚訳『都会と田舎』(晶文社、1985)]

マシュー・アーノルド、多田英次『教養と無秩序』（岩波文庫、1965）
海老根宏／高橋和久編『一九世紀「英国」小説の展開』（松柏社、2014）
小池滋『もうひとつのイギリス史 野と町の物語』（中公新書、1991）
エドワード・W・サイード、大橋洋一訳『文化と帝国主義』I（みすず書房、
1998）
フレドリック・ジェイムスン「モダニズムと帝国主義」、S・ディーン／T・イー
グルトン／F・ジェイムスン／E・W・サイード、増渕正史／安藤勝夫／大
友義勝『民族主義・植民地主義と文学』（法政大学出版局、1996）、pp. 49-78.
キース・トマス、山内昶訳『人間と自然界』（法政大学出版局、1989）
松岡光治編『ギヤスケルで読むヴィクトリア朝前半の社会と文化』（溪水社、
2010）

（法政大学教授）

Abstract

**The Transformations of the English National Identity
Between Jane Austen and E. M. Forster**

Ai TANJI

Jane Austen discovered the beauty of rural England and invented the idea of rural Englishness (defining the essential national identity of England as lying in the country) under the influence of the picturesque aesthetics, but the landscape she discovered was "a rural landscape emptied of rural labour and of labourers," that is, a pastoral landscape "from which the facts of production had been banished" (Raymond Williams, *The Country and the City*).

Throughout the 19th century, Austen's pastoral dichotomy between the country and the city was criticized by a series of social novelists such as Charles Dickens, Elizabeth Gaskell, George Eliot, and Thomas Hardy, who attempted to produce, and more or less successfully produced anti-pastoral works realistically portraying "the village life" as "a life of pain."

On the other hand, with the rapid decline of agriculture from 1870s and the development of the New Imperialism from 1880s, there appeared or reappeared the centripetal idea of rural Englishness against the centrifugal background of the British Imperial identity (represented by Fredric Jameson as "infinity)." I pick up E. M. Forster's *Howards End* (1910) as a typical work written in and embodying this cultural context, and compare it with the novels of Austen for the purpose of making clear what happened to the English national identity in the century between Austen and Forster.