

廢墟としてのテキスト——『フランケンシュタイン』の 断片的語りへの系譜

市川 純

If Greece must be
A wreck, yet shall its fragments reassemble
And build themselves again impregnably
In a diviner clime
To Amphionic music on some cape sublime
Which frowns above the idle foam of Time.
Percy Bysshe Shelley, *Hellas* (1821), ll. 1002-07.

本論文は2006年12月2日に東京大学で行われた日本シェリー研究センター第15回大会でのシンポジウム「Contemporary Reading of *Frankenstein* ——『フランケンシュタイン』研究の現在」において口頭発表したものに加筆・修正を施したものである。

序

18世紀後半のイギリス文化において顕著なものの一つは廢墟趣味である。いわゆるゴシック・リヴァイヴァルと呼ばれる時期に中世建築の廢墟がもてはやされ、イギリス式庭園の中には中世の修道院の廢墟を置くことが好まれ、またそういったものを描く絵画が流行した。この流行は同時代の文芸とも呼応している。ホレス・ウォルポール (Horace Walpole) の『オトランド城』(*The Castle of Otranto* 1764) やアン・ラドクリフ (Ann Radcliff) の『ユードルフォの謎』(*The Mysteries of Udolpho* 1794) といったゴシック小説にはゴシック建築の城が物語の舞台装置として使用され、中世の怪奇な物語が繰り広げられる。また、物語の舞台装置だけではなく、テキストそのものをも廢墟のように崩してしまう、つまりテキストを断片的にしてしまうという傾向が生まれたとも言えるのではないだろうか。ゴシック作家達は断片的なテキストを再構成して編集し直し、語りを重層構造にして、ゴシック小説という大聖堂を築き上げたのである。

メアリー・シェリー (Mary Shelley) の『フランケンシュタイン』(*Frankenstein, or The Modern Prometheus* 1818) を小説の語りという面から見ると、特徴的なのは幾つもの語りを組み合わせた入れ子構造である。小説の全体は北極探検を目指す探検隊の船長ロバート・ウォルトン (Robert Walton) が姉のマーガレット・ウォルトン・サヴィル (Margaret Walton Saville) に宛てて書いた

書簡によって構成されており、その書簡の中でウォルトンがヴィクター・フランケンシュタイン (Victor Frankenstein) と出会い、フランケンシュタインによる第二の語りが始まる。フランケンシュタインによる語りの中で、フランケンシュタインは自分が生み出した創造物から長い話を聞く。これが第三の語りである。このように『フランケンシュタイン』という小説は、全体が書簡体小説という形を取りながら、重層的な入れ子構造の語りによって構築されており、複雑な構築物となっている。

『フランケンシュタイン』の重層的な語りの構造に関し、マギー・キルガウアー (Maggie Kilgour) は、怪物のように断片を組み合わせたもの (Kilgour 4) と評し、クリス・ボルディック (Chris Baldick) は「親」が怪物の物語を「孕んでいる」ような構造であり、小説そのものがメアリー自身の執筆開始から出版受諾までの9ヶ月の懐胎を示している (Baldick 58) などと解釈してきた。しかし、小説に重層的な語りを持たせることは『フランケンシュタイン』の専売特許ではない。書簡体小説という形式は、イギリスの近代小説の嚆矢であるサミュエル・リチャードソン (Samuel Richardson) の『パミラ』 (*Pamela; or Virtue Rewarded* 1740-41) 以来のものであるし、重層構造の語りは『フランケンシュタイン』以前のゴシック小説にも辿ることが出来る。

エリザベス・A・フェイ (Elizabeth A. Fay) はゴシック小説が翻訳や断片という語りの装置を用いたのは、言語が恐怖や神秘を描くことの不可能性に由来し、この不完全性の象徴としてのテキストを示していると説明しているのだが (Fay 134)、ではこの断片的テキストの実際の機能はウォルポールが用いていた時のものから『フランケンシュタイン』において使用されている時との間で変化をしていないだろうか。本論は『フランケンシュタイン』の断片的な語りを寄せ集めた重層構造がもたらす文学的効果を、初期のゴシック小説からロマン派文学の時代までの文学的変化の中において考察し、『フランケンシュタイン』独自の重層構造の意義を明らかにするものである。

1. 18世紀ゴシック小説における語りの断片の再構成

ゴシック小説の嚆矢がウォルポールの『オトランド城』であることは定説である。初版本のタイトルには、このテキストがオヌフリオ・ムラルト (Onuphrio Muralto) が書いたイタリア語テキストを、ウィリアム・マーシャル (William Marshal) が英語に翻訳したものと書かれている (*Otranto*, 1)。もちろんこれは嘘であり、ウォルポール自身がストロベリー・ヒル (Strawberry Hill) の屋敷で書いたものである。

さらに、序文の中には以下のような記述が見られる。

The following work was found in the library of an ancient catholic family in the north of England. It was printed at Naples, in the black letter, in the year 1529. How much sooner it was written does not appear. The principal incidents are such as were believed in the darkest ages of christianity; but the language and conduct have nothing that favours of barbarism. The style is of the purest Italian. If the story was written near the time when it is supposed to have happened, it must have been

between 1095, the æra of the first crusade, and 1243, the date of the last, or not long afterwards.
(*Otranto*, 3)

序文とはいっても、『オトランド城』の序文は作者が小説を執筆するに至るいきさつを語る類のものではない。ウォルポールはタイトルページでテキストの作者自体を虚構にし、さらに引用した序文では、これから語られる物語が十字軍の活躍していた中世の11世紀から13世紀の間に書かれたものであって、印刷されたのは1529年のナポリだと説明している。つまり『オトランド城』は言わば中世イタリア文学という体裁を取っているのである。

もちろん、これも全くの嘘である。しかし、嘘とはいっても序文は文学作品の重層構造を語る上では重要な役割を果たしている。これから中世のイタリアで繰り広げられる不気味な物語はそれだけでは断片としてしか存在できず、ウォルポールが物語の翻訳者として登場し、イタリア語の物語の欠片を翻訳し、編集したと声明することによって、この作品は読者に提供し得る一つの文学作品として成り立っているのである。この序文が無ければ、『オトランド城』は誰が何の目的で書いたのかが判然とせず、奇怪な物語は読者の日常世界との溝を埋めることが出来ずに、孤独に横たわってしまう。

物語冒頭では、城主マンフレッド（Manfred）の息子コンラッド（Conrad）が結婚式の当日、突如空から降ってきた兜の下敷きになって死に、ここからオトランド城を巡る呪われた物語が展開される。マンフレッドは世継を求め、コンラッドの妻となるはずだったイザベラ（Isabella）を無理強いにして犯そうとする。最後にはオトランド城が崩れ去り、巨大な亡霊が登場し、城にまつわる呪いを明らかにして城はガラガラと崩れ落ちて廃墟と化し、物語は幕を閉じる。

このような超自然的な世界を描くにあたって、ウォルポールは中世のイタリアを舞台とした。しかも、そのような異国の古い物語をウォルポールによる創作ではなく、あくまで実際に発見された古文書を英訳したものと説明することにより、読者に中世の古文書を紐解くような興奮を与える効果がある。

実際、当時の読者はどのような反応をしたのか、一つの実例を見てみたい。この時代の書評の一つとして、1765年1月の『クリティカル・レビュー』（*Critical Review: Annals of Literature*）を取り上げると、『オトランド』の序文に関し、次のようなコメントが書かれている。“Such is the character of this work given us by its judicious translator; but whether he speaks seriously or ironically, we neither know nor care. The publication of any work, at this time, in England composed of such rotten materials, is a phenomenon we cannot account for.” (51) 評者は物語の中身に関しては訝しげな態度をとってはいるものの、ウィリアム・マーシャルという翻訳者については「判断力のある」(judicious)人物として信用している。ウォルポールのついた嘘にまんまと騙され、彼の作戦は成功しているのである。18世紀イギリスの読者と中世のイタリアとは地理的にも時間的にも距離がある。しかも、語られる内容があまりにも非日常的となると、読者と物語との心理的な距離もますます大きくなってしまいます。すると、読者との間をつなぐ装置が必要となる。その役割を果たしているのがウォルポールの序文で

あり、言わば物語と読者の仲介を成しているのである。読者はウォルポールによって中世イタリアの物語を提供され、読み解いていくよう促される。すると、やはり物語そのものは断片的な役割を担っているのである。この断片としての物語に序文を付けて再構成し、18世紀イギリスの読者に共に読み解こうと促すのがウォルポールの序文なのである。

『オトランド城』の出版から12年後、1777年にクレアラ・リーヴ（Clara Reeve）は『美德の勝利』（*The Champion of Virtue. A Gothic Story*）を送り出す。これは、「非常に不正確な」（“very incorrect” *The Old English Baron*, 5）版だったため、翌年にミスを修正した第二版になって『イギリスの老男爵』（*The Old English Baron: A Gothic Story*）と題名を改め、親しまれた作品である。この初版本のタイトルページでも、リーヴはウォルポール同様に作品が自分以外の人物によって翻訳されたものだ、と断り書きを入れている（*The Old English Baron*, 2）。リーヴの名前も第二版まで明らかにされなかった。

ただ、この作品がウォルポールの作品、或いは他の多くのゴシック小説と大きく異なるのは、舞台がイギリスである点だ。時代は中世、ヘンリー6世治下の15世紀に設定されてはいるが、他のゴシック小説と比べると、18世紀の読者との時空的な距離感は幾分控えめに抑えられている。物語の粗筋は、貧しい生まれの勇者エドモンド（Edmund）が、実はラヴェル卿（Lord Lovel）の高貴な血筋の生まれであったことがわかり、実の父が暗殺されて城が奪われたことを知り、冒険へと旅立つ。描かれる内容は『オトランド城』と比べれば残忍性が抑えられ、幽霊の登場など、超自然的要素はあるものの、読者の恐怖感を引き起こすという点では控えめである。

すると、物語の枠外に位置する読者と物語の枠内の幻想性との間の距離が縮まってしまうのだが、以下の第二版に付せられたリーヴの記述を読むと、彼女なりの意図が読み取れる。

This Story is the literary offspring of *The Castle of Otranto*, written upon the same plan, with a design to unite the most attractive and interesting circumstances of the ancient Romance and modern Novel, at the same time it assumes a character and manner of its own, that differs from both; it is distinguished by the appellation of a Gothic Story, being a picture of Gothic times and manners. Fictitious stories have been the delight of all times and all countries, by oral tradition in barbarous, by writing in more civilized ones; and altho' some persons of wit and learning have condemned them indiscriminately, I would venture to affirm, that even those who so much affect to despise them under one form, will receive and embrace them under another. (*The Old English Baron*, 3)

リーヴはこの作品が『オトランド城』と同じような構想から生まれたものであると説明し、中世から綿々と受け継がれてきた「ロマンス」というジャンルを、18世紀新興中産階級が生んだ新しい文学ジャンルである「ノヴェル」と融合させ、弁証法的に新たなジャンルを生み出そうと試みているのである。「ロマンス」と言えば騎士道、恋愛といった主題が中心的に描かれる物語であり、リーヴが上に述べているように、知識階級の人々からは低級なものとして扱われてきた。それをリーヴは新しい

「ノヴェル」という文学ジャンルと融合させることにより、立場を高め、ゴシック・ロマンスという呼び名を捨てた新たな装いによって迎え入れてもらおうと目論んでいるのである。

さらに、リーヴは既存のゴシック小説に関する次のような知見を示している。

For instance; we can conceive, and allow of, the appearance of a ghost; we can even dispense with an enchanted sword and helmet; but then they must keep within certain limits of credibility: A sword so large as to require an hundred men to lift it; a helmet that by its own weight forces a passage through a court-yard into an arched vault, big enough for a man to go through; a picture that walks out of its frame; a skeleton ghost in a hermit's cowl: —When your expectation is wound up to the highest pitch, these circumstances take it down with a witness, destroy the work of imagination, and, instead of attention, excite laughter. (*The Old English Baron*, 4-5)

超自然の世界を物語に持ち込むことに関し、リーヴは慎重である。上の引用文には様々なゴシック的要素が列挙されており、これらは『オトランド城』に見られる恐怖装置であるが、ある程度信憑性の枠内に収まっていなければお笑いになってしまうというのだ。リーヴは文学におけるリアリズムの問題を提起したと言えよう。『イギリスの老男爵』は題名通りゴシック小説、或いはゴシック物語である。しかし、お約束事のように使われる超自然的、ゴシック的要素は読者の想像力を破壊するような突飛なものであってはならず、現実的なものとして了解され得る程度の真実味がなければならないのである。このような、現実性、真実味、といった要素はまさにノヴェルにおけるリアリズムに近い要素を持ったものとして考えることが出来る。

物語の残忍性、超自然的要素という点では確かに『オトランド城』が与えるインパクトよりは劣る点もあるが、読者を作品の中に取り込むという点で『イギリスの老男爵』は決して失敗してはいない。この点については語りの枠という側面からも明かである。リーヴはテキストの随所を中断させ、随所に以下のようなテキスト編者としての偽りのコメントを付している。

Another pause ensues here.

...

Here the manuscript is not legible for several pages. There is mention, about this time, of the death of the Lady Fitz-Owen, but not the cause.

...

*The manuscript is again defaced for many leaves; at length the letters become more legible, and the remainder of it is quite perfect. (*The Old English Baron*, italics original; 30-31)*

この物語はあちこちに穴があり、編者が断片的なテキストを集めて再構成したことになっているので

ある。これは『オトランド城』には無かった要素であり、テキストの断片性とその再構成という側面に関して言えば、『オトランド城』をより発展させた形態である。リーヴは既存のロマンス、或いはゴシック・ロマンスを『パミラ』以来のノヴェルと融合させることにより、リアリズムの要素を強くした。さらに、テキストをとところどころつぎはぎにすることにより、テキストの断片性を色濃くもしている。ただ、この断片がつなぎ合わされ、再構成されていることが重要である。18世紀的なゴシック文学の特徴の一つは、このような断片的テキストを再構成して完成したものとして提示するという点にあるのだ。

2. 『フランケンシュタイン』におけるゴシック小説の伝統の踏襲と超克

前章で述べたようなゴシック小説における語りの断片性とその再構成という文脈から『フランケンシュタイン』を眺めてみると、テキストの断片性もさることながら、その再構成の仕方には注目すべき点がある。

メアリーは、ウォルポールやリーヴが行ったようなタイトルページや序文での嘘、つまり、作品が自分以外の人物によって書かれ、それを翻訳して作者の時代の読者に提供するという方法を取らなかった。尤も、そのような嘘について読者を騙すという方式も、19世紀初頭になっては時代遅れの感があり、白々しく思われたということもあろう。『フランケンシュタイン』の初版は1818年、パーシーによる序文と共に匿名で出版された。

『フランケンシュタイン』は断片的な古文書の翻訳ではないが、語り自体は非常に断片的なものである。これは語りの人称と大きく関係している。『オトランド城』も『イギリスの老男爵』も全知の語り (omniscient narrator) が存在し、断片的なテキストであっても物語を統括する全知の存在の元にプロットは展開され、それがさらに序文やタイトルページの嘘によって囲まれている。それと比べると、『フランケンシュタイン』には全知の語りが存在せず、専らウォルトンやフランケンシュタイン、創造物による一人称の語りが続く。語る内容の全容は語る本人しか知らず、語られる内容それぞれの独立性は既存の三人称で書かれたゴシック小説よりも強い。『フランケンシュタイン』の断片性という特徴に関しては語りの人称の役割が大きい⁽¹⁾。

ただし、『フランケンシュタイン』は語りの枠構造という点でゴシック小説の伝統を継いでいるが、語られる内容と読者との距離に関して、ある問題を孕んでもいる。フランケンシュタインは自分の生い立ちを述べるに際して、次のように語る。“Natural philosophy is the genius that has regulated my fate; I desire therefore, in this narration, to state those facts which led to my predilection for that science.” (Frankenstein, 25) ゴシック小説が物語の舞台とするのは中世であり、超自然的なものの存在を示し、奇怪な物語を展開させる。ところが『フランケンシュタイン』には超自然的なものは存在せず、フランケンシュタインはひたすらに自然科学へと傾倒し、彼が語る悲劇の物語は全て科学への傾倒の結果もたらされたものだ、と言うのである。尤も、フランケンシュタインはコルネリウス・アグリッパ (Cornelius Agrippa) やパラケルスス (Paracelsus)、アルベルトゥス・マグヌス (Albertus

Magnus) といった錬金術師達の本を読み耽るという側面もあり、超自然的要素も無いわけではないのだが、人工生命創造のための技術的な問題に関して言えば、極めて近代合理主義的な側面が強く、リーヴ以上に超自然的描写を排除している。中世の城や修道院はフランケンシュタインの実験室に、亡霊は怪物に取って代わられているのである。奇怪、サスペンスというゴシック的要素は維持されているものの、これらは中世の迷信めいた古文書の世界を離れ、近代的世界へと時間的に推移しているのだ。

ウォルトンの手紙には“17—”という日付がついており、物語は18世紀を舞台にしていることが明らかである。「老水夫行」が引用されているところを見ると、少なくとも「老水夫行」が出版された1798年以降を舞台にしているのではないかと私は考えるのだが、『フランケンシュタイン』が舞台にしている年月に関しては様々な議論がある。年代に関する議論の証拠の一つは以下に引用するウォルトンの四通目の手紙である。

Last Monday (July 31st), we were nearly surrounded by ice, which closed in the ship on all sides, scarcely leaving her the sea room in which she floated. Our situation was somewhat dangerous, especially as we were compassed round by a very thick fog. We accordingly lay to, hoping that some change would take place in the atmosphere and weather. (*Frankenstein*, 16)

アン・K・メラー (Anne K. Mellor) はここにある7月31日月曜日という記述をもとに、1797年がこの日付に当てはまるものであると割り出し、この日はメアリー自身が誕生した日付だと論じている (Mellor 54-55)⁽²⁾。もしメアリーが実際の曜日にこだわり、小説内の設定に反映させたのであれば、この年代の推定には妥当性がある。いずれにしても、曜日の問題、そして作品中に言及される文学作品の出版年代から、この小説の年代は1790年代後半であることはほぼ間違いない。だが、より大きな問題は、何故中世でもなく、出版された時代と同じ1810年代でもなく、中途半端に約20年前の18世紀末が話の舞台に選ばれたのかということである。

この問いの答えの鍵は物語上の性質にある。科学的な技術によって生き物を再生させるには中世という時代に技術的な無理が存在するのはもちろん、生き物を人工的に作るというモチーフは、メアリーの序文にあるように、ジョージ・ゴードン・バイロン (George Gordon Byron) とパーシー・ビッシュ・シェリー (Percy Bysshe Shelley) がエラズマス・ダーウィン博士 (Dr Erasmus Darwin) の実験やガルヴァニズムについて議論を交わしていたのを聞いたためであると思われる。ダーウィン博士の実験は、ガラスケース内のバスタの一種がなんらかの要因によって動き出したと伝えられているものであり、ガルヴァニズムとは生命の動きは電気よるものだという考えである。エラズマス・ダーウィンやガルヴァニズムの創始者であるイタリアの生理学者ルイジ・ガルヴァーニ (Luigi Galvani) が活躍していたのはまさに『フランケンシュタイン』の舞台である18世紀後半のことである。メアリーが物語を19世紀前半に設定しなかったことは、この科学的状況と関係があるのではないだろう

か。メアリーが序文に特定の科学者の業績を具体的に記しているところを見ると、メアリーはこれらの科学実験に少なからぬ興味を抱いており、フランケンシュタインの生命創造と密接に関係付けていたように考えられる。

それに、序文に登場する18世紀後半に活躍した科学者達の実験は、メアリーの深層心理における願望を充足させる可能性があったのではないだろうか。というのも、1815年3月19日のメアリーの日記には次のような記述が見られるのである。“Dream that my little baby came to life again — that it had only been cold & that we rubbed it by the fire & it lived — I awake & find no baby — I think about the little thing all day — not in good spirits —” (*Journal*, I: 70) メアリーは1815年2月22日に初めて子供を出産したのだが、この時生まれた娘はまだ名も付けられぬまま同年3月6日には亡くなってしまふ。失意の底でメアリーは上記のような夢を見ているのだが、亡くなった子供を火の前で温めて生きかえらせるという発想自体、『フランケンシュタイン』で死体を寄せ集めて命を吹きこむヴィクターの姿と重なる部分が多い。ジグムント・フロイト (Sigmund Freud) の『夢判断』 (*Die Traumdeutung* 1900) を引き合いに出すまでもなく、メアリーの亡くなった子供を再生したいという願望は夢の中に表れている。この願望は1816年の夏、悪天候の中、スイスにあるバイロンの別荘でバイロンと夫が交わした生命原理に関する討論の内容と交じり合い、“We will each write a ghost story” (*Frankenstein*, 177) というバイロンの呼びかけに半ば添う形となって、メアリーの子供は蘇ったのである。ただし、メアリーの子供の蘇生願望はバイロンの幽霊物語を作ろうという呼びかけを踏まえ、バイロンとシェリーの間で議論された生命論とも交じり合い、怪物というグロテスクな存在として立ち現れた。序文でメアリーがこの小説を「私の醜い子供」 (*my hideous progeny*) (*Frankenstein*, 180) と呼んでいるのは、まさにメアリーの蘇生願望を端的に表現しているのである。

3. ゴシック小説における断片的テキストとロマン派文学

『フランケンシュタイン』は18世紀のゴシック小説の伝統に従い、断片的テキストを再構成することによってプロットを成立させている。しかし、18世紀のゴシック小説の怪奇や恐怖という重要なモチーフを生かしつつも、それを披露する舞台を18世紀まで遅らせることにより、超自然的恐怖を行き過ぎた科学技術が生み出す人造人間の恐怖に置き換えた点が新しい。中世の幻想怪奇譚に18世紀の読者が恐怖して読んでいた状況をメタなレベルに引き上げ、メアリーは18世紀を舞台にしたゴシック小説を19世紀の読者に提供しているのである。

また、以下に引用する『フランケンシュタイン』の結末は、ゴシック小説の断片的語りという伝統の中で、初期のゴシック小説とは異なる特徴を示している。“He [Creature] sprung from the cabin-window, as he said this, upon the ice-raft which lay close to the vessel. He was soon borne away by the waves, and lost in darkness and distance.” (*Frankenstein*, 170) 『オトランド城』や『イギリスの老男爵』はテキストが断片的ではあるものの、編者が統括して再構成し、「閉じられた終わり」 (*closed-endedness*) を迎えている。ところが、『フランケンシュタイン』の物語は全てウォルトンの書簡によ

る枠組みによって囲われてはいるものの、廣野由美子氏も指摘しているように（廣野 111）、小説最後の手紙には署名が無く、手紙が断片になっているのである。怪物はフランケンシュタインの死を看取って自分の復讐意義を失い、氷海へと飛び出してそのまま姿を消してしまう。果たして怪物は生き続けているのか死んでしまったのか、はっきりしない「開かれた終わり」（open-endedness）を迎えている⁽³⁾。

メアリーがこのような書き方をした原因を探るには、メアリーの両親が残した作品との間テキストの問題に触れる必要がある。特にメアリーの両親が書いたゴシック的作品は『フランケンシュタイン』の語りには大きな影響を与えているように思われるのだ。

1789年から1790年代の半ばまでの間は、フランス革命の影響を受けたメアリー・ウルストンクラフト（Mary Wollstonecraft）やウィリアム・ゴドウィン（William Godwin）等の急進的な思想家を産んだ時代であり、迷信的なものに対して理性や経験、個人といったものが尊重される「啓蒙主義」の時代であった（Donna Heiland 3）。これに伴って、ゴシックという語も暗黒時代と見なされる中世へと回帰する志向だけではなく、野蛮なものや非合法に侵入してくる権力の残忍さをも示すようになる（Heiland 4）。ゴドウィンが自分の思想を小説によって表現し、権力者の非合法性を訴えた『ケイレブ・ウィリアムズ』（*Things as They Are, or The Adventures of Caleb Williams* 1794）や、ウルストンクラフトが家長制の残忍な側面を批判した小説『女性の虐待、またはマライア』（*The Wrongs of Woman, or Maria* 1798）はゴシック文学の系譜に新たな側面を築いたと言えよう。これらは読者に恐怖の感情をかき立て、謎解き、逃走劇というゴシック的な要素を盛り込んで社会問題を描く小説である。

メアリーはこれらの作品を当然読んでいたであろうし、断片的な語りという点では注目すべき問題がある。ウォルポールやリーヴの作品に見られた断片的テキストは再構成されて「閉じられた終わり」を迎え、言わば完全体として読者に渡るのだが、『ケイレブ・ウィリアムズ』には草稿段階と出版されたものとの間で二つの結末があり、ニュアンスが若干異なっている。マギー・キルガウアー（Maggie Kilgour）は結論の断片性が作者としての統制力の喪失を示すものだと主張している（Kilgour 70）。また、『女性の虐待』にはメモ書きのような結論が複数あり、ゴドウィンはそれらを集めて付し、ウルストンクラフトの死後に出版しているのだが、これらの断片からは幾通りもの結論を引き出すことが可能となる。このような、幾つもの結論を解釈することを可能とさせる断片としてのテキストは『フランケンシュタイン』の結末で怪物が生きているのか死んでしまうのかわからないという、物語の未解決性に影響を及ぼしているものと考えられるのだ。

ゴシック小説が未完の断章として終わる傾向をもち始めた丁度この時期、つまり18世紀の終わりから19世紀の始めはまさにロマン主義文学全盛期の時代である。ロマン主義の詩人達は多くの断片的なテキストを残している。ロマン主義時代における多数の断片作品は、単に時間的、体力的に完成できなかったというのではなく、意図的に断片で終わらせて出版されたものも多い⁽⁴⁾。これはこの時代の文学の特徴でもある。このような未完の断片作品としてのロマン主義の詩作品が持つ特徴は小

説の分野にも呼応して現象しているのである。その意味で『フランケンシュタイン』の語りの断片性というものは非常にロマン主義の色彩が濃いものであると言えよう。『フランケンシュタイン』と同時期にバイロンがディオダディ荘で書いた物語も断片で終わってしまったことは、ロマン派の文学精神に相通じるところがあったのではないだろうか。

結論

元来中世の奇々怪々な物語を読者へと提供するために機能していた語りの枠構造は、時代と共にその意義を変えていった。読者の日常世界と隔たった中世の魑魅魍魎が跋扈する世界を描く物語の断片を再構成し、読者へ提供するために存在意義を持っていた重層的語りは、ロマン主義時代の断片としての文学作品という特徴へとつながっていく。この時代の小説はリアリズムを追求するようになり、『フランケンシュタイン』のように科学技術が生み出す怪物の恐怖という主題を扱うようになる。もちろん『フランケンシュタイン』の怪物も、科学的に製造可能とは考えられても実際に作られた試しの無いものであり、物語の非日常性を読者の日常的読書空間に近づけるためには、重層的語りが従来のゴシック小説と似たような役割を果たしている。しかし、ウォルポールやリーヴのように断片を再構成して閉じられた結末を付け、完成品としないところに『フランケンシュタイン』の斬新な側面がある。これは『ケイレブ・ウィリアムズ』や『女性の虐待』のように、一つの結論を持たず、複数の結末を読者の解釈に委ねるものであり、断章で終わるロマン主義時代の詩作品と呼応し合うものなのだ。

注(1) 『フランケンシュタイン』の語りに関し、廣野由美子氏の『批評理論入門——「フランケンシュタイン」解剖講義』は語り手の信頼性の問題も考察しており、興味深い。

(2) テキストの編者ノラ・クルック氏 (Nora Crook) は、同じ日付の記述をもとにしているのだが、1796年という年代に妥当性を見出している (*Frankenstein* p.9 の註 a)。ちなみに、私自身の調査によれば、7月31日が月曜日になるのは1797年の方である。http://www.timeanddate.com を利用することにより、いつの年代の曜日も調べる事が可能である。

(3) 廣野氏はこの「開かれた終わり」に関し、パーシーによる修正を入れて出版された1818年版よりもメアリーの草稿段階の方が「開かれた終わり」の印象が強いと主張している (廣野 112)。

(4) この問題を追及したのがマージョリー・レヴィンソン (Marjorie Levinson) である (参考文献参照)。

Works Cited

Baldick, Chris. *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*. Oxford: Clarendon P, 1987, reprinted 2001.

Fay, Elizabeth A. *A Feminist Introduction to Romanticism*. MA: Blackwell, 1998.

Mellor, Anne K. *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*. New York: Methuen, 1988.

Reeve, Clara. *The Old English Baron. A Gothic Story*. Ed. James Trainer. London: Oxford UP, 1967.

Heiland, Donna. *Gothic and Gender: An Introduction*. MA: Blackwell, 2004.

Kilgour, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. London: Routledge, 1995.

Levinson, Marjorie. *The Romantic Fragment Poem: A Critique of a Form*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1986.

Seymour, Miranda. *Mary Shelley*. London: Murray, 2000.

Shelley, Mary. *The Journals of Mary Shelley 1814-1844*. Eds. Paula R. Feldman and Diana Scott Kilvert. Vol. 1. Oxford: Oxford UP, 1987.

———. *The Novels and Selected Works of Mary Shelley*. Vol. 1. *Frankenstein, or The Modern Prometheus*. London: Pickering, 1996.

Shelley, Percy Bysshe. *Shelley's Poetry and Prose: Authoritative Texts Criticism*. 2nd ed. Eds. Donald H. Reiman and Sharon B. Powers. New York: Norton, 2002.

Thorsen, Steffen. "time and date.com." <<http://www.timeanddate.com>> 2007年4月17日利用.

Walpole, Horace. *The Castle of Otranto*. Ed. W. S. Lewis. Oxford: Oxford UP, 1982.

Critical Review: Annals of Literature. Vol. 19. London: Society of Gentlemen, 1765.

廣野由美子. 『批評理論入門——「フランケンシュタイン」解剖講義』中公新書 1790. 東京：中央公論新社, 2005.