

第1章 ロマン主義時代における男性英雄像の破壊

1. ロマン主義時代における男性英雄像の破壊

メアリ・シェリーの小説は、その当初からロマン主義時代の男性詩人達が抱いていたイデオロギーと対立する要素を持っていた。そのイデオロギーとは、端的に言って、それまでの人間の限界を超越、新たな知識を獲得し、技術を革新し、社会を改革し、圧政から人間を解放して自由を取り戻し、新たな世界を生み出そうとするものである。

そして、パーシー・ビッシュ・シェリーにしる、バイロンにしる、ロマン主義時代の男性詩人、特に第二世代の詩人達は果敢に政治的運動と関わり合っていた。思想と詩想との間には強い政治的意識を連携させ、著作を通して自らの信条を世に問うていた。

このイデオロギーにメアリが対立するというのは、決してメアリが体制派の人物であるという意味ではない。しかし、改革的な意見を唱えたパーシーやバイロンと比べると、メアリの態度は実に消極的である。彼女の消極的な態度について、以下に端的な例を挙げて説明する。

パーシーが詩作を通して関わった特に大きな政治的事件として、1819年8月16日に起こった「ピータールー虐殺事件」(Peterloo Massacre)が挙げられる。この事件に対して敏感に反応したパーシーは、「無秩序の仮面」(*The Mask of Anarchy* 1832)を執筆するが、パーシーのように、堂々と痛烈な政治風刺作品を書いて世に問おうという大胆な試みをするのはメアリにはあり得ない。かといって、このような作品を書いたパーシーをたしなめていたような証拠も何一つ無い。メアリはあくまで淡々とした反応をしていた印象を残している。

パーシーはこの作品をリー・ハント(Leigh Hunt)に送り、ハントが編集を務めていた『エグザミナー』(*Examiner*)への掲載を依頼するが、内容の過激さから掲載は見送られるという「良心的」判断がなされた。この時期、つまり詩の執筆から『エグザミナー』掲載のやり取りに関する書簡が交わされていた1819年のメアリの日記や書簡を見ても、ハントの措置に対する特別な怒りや反感というものも見られない。あくまでメアリの態度は穏やかなものであった。

「無秩序の仮面」はパーシーの死後出版されるが、メアリは自身が編集したパーシーの詩集の中で、「無秩序の仮面」に関する覚え書きの中に次のような言葉を加えている。メアリの反応が垣間見える唯一の記述である。

But the most touching passage is that which describes the blessed effects of liberty; it might make a patriot of any man whose heart was not wholly closed against his humbler fellow-creatures. (345)¹

しかし、一番感動的な一節は自由の祝福された結果を描くところである。この一節は、どんな人間であれ、自分より身分の低い仲間に対して心を閉ざしきっている者でなければ、愛国者になってしまうだろう。

上記引用はメアリによる覚え書きの最後の部分であり、この作品に関してメアリ自身の所感が述べ

られている唯一の箇所である。それ以外は作品執筆の背景にあった事件の説明と、パーシーの反応、掲載までの道のりが記されているだけであり、最後に少しだけ編者の感想が記されているのだ。

メアリが付しているコメントは常識的範囲を出ないものであり、「無秩序の仮面」が持つ政治的過激さに比べて非常に控えめなものである。だが、このように自らの社会的、政治的意識を表明しない書き方こそがメアリの文章の特徴であると言える。過激な主張、急進的な意見が直接的に表現されることはメアリの著作を通してほとんど存在しない。「無秩序の仮面」を例にメアリが政治的問題に示す態度の一端を紹介したが、このようなメアリの穏便なものの書き方は小説においても同じである。自分自身の政治的意見を打ち出すことは極めて少ないのだ

勘違いしてはならないのは、物語全体の雰囲気には当時としては過激な、突飛な性格が見られるからといって、過激な主張が盛り込まれているというわけではない、ということである。むしろ、ここには過激な試みをする人間が物語を支配する世界観によって罰せられ、滅ぼされるという構図が存在する。

『フランケンシュタイン』は科学の力によって怪物を作り、その怪物が次々と人間を殺していくという、当時としてはセンセーショナルで大胆極まりない作品であった。当時の書評は『ジェントルマンズ・マガジン』(*Gentleman's Magazine*)がこの作品を評価した他、²『ブラックウッズ・エジンバラ・マガジン』(*Blackwood's Edinburgh Magazine*)が作者の才能の技量を賞賛したが、³その外の雑誌はこぞってこの作品を批判した。その論拠は主として作品の表面的な残酷さやモラルの無さである。「この作品はいかなる品行、作法、道徳も教え込まない」(“it inculcates no lesson of conduct, manners, or morality”)⁴「この本には規律も目的も道徳もない」(“these volumes have neither principle, object, nor moral”)⁵といった数々の非難が当時の書評界には展開された。『フランケンシュタイン』は、出版界における話題の大きさや、実際に売れた冊数⁶を別にすれば、書評という領域において極めて辛辣な扱いを受けていたのである。

だが、その残酷さや、「モラル」の逸脱は何によって引き起こされたか。陰惨な事件を引き起こす人物は物語の中でどのように処理されるか。メアリは決して残酷な描写やモラルを逸脱することを第一義に掲げて作品を書いてはいない。むしろ、何がこの恐ろしい物語を引き起こしてしまうのか、その元凶ともいべき主人公ヴィクター・フランケンシュタインの取り扱いを通して、メアリは非常に良識的判断を加えていることを明らかにしたい。

本章のテーマは「ロマン主義時代における男性英雄像の破壊」である。メアリはパーシーのように詩作品や政治パンフレット等を通して自らの思想を世に問わなかったが、急進的な思想を全面的に打ち出すのではなく、急進的な思想を押し込めようという力学が作品の中に働いている。ロマン主義時代の急進的で野心的な英雄達の姿は、メアリの作品の中でことごとく抑え付けられ、破壊されていく。そしてその先は英雄不在の世界となる。では、どのようにしてメアリはこの破壊を行っているのか。なぜ破壊しなければならなかったのか。そして、破壊するメアリの作品のどこに意義を求めることができるのか。これらを追究するのが本章の役割である。

第1章では、メアリが批判する英雄像を主として2つの作品から考察する。第1章第1節と第2節では『フランケンシュタイン』を取り上げ、第3節では『ヴァルパーガ』を取り上げる。メアリは『フランケンシュタイン』と『ヴァルパーガ』を通して徹底的に英雄批判を行い、英雄を物語から駆逐するのだが、英雄の姿は様々に形を変えている。『フランケンシュタイン』では副題に神話的英雄像のプロメテウスが示されており、ロマン主義時代におけるこの神話受容をまず考究する。次いで『フランケンシュタイン』でプロメテウスによって形容される科学者の英雄像を分析する。続く作品『ヴァルパーガ』では、ロマンス作品における歴史上の人物としての英雄を女性の登場人物との比較によって批判的に考察する。この作品は一種の歴史ロマンスであり、主人公はロマンスにおける英雄といっても政治的な英雄、一人の君主として捉える必要があり、君主を物語の主人公に据えた英雄批判の物語として分析する。

『フランケンシュタイン』や『ヴァルパーガ』で罰せられるもの、そこには随所にロマン主義詩人達の肖像が浮かび上がる。英雄のように颯爽と活躍した詩人達と、その詩人達が憧憬の念を抱いた神話的英雄像は、メアリにとって過激になりすぎる危険な存在として映ったのではないか。この危険な存在をメアリは恐れ、除外したかったのではないか。事実、メアリが生前刊行した全6作の小説の内、特に前期の作品は物語の主人公の野心を徹底的に描いた上でその野心の危険性を提示し、主人公の滅びるべき理由を明らかにし、抹殺していく物語である。

本章では、ロマン主義時代に見られた英雄像が小説の中で滅ぼされ、解体されてゆく姿をメアリの小説の中に読み取り、このような世界を提示した理由と意義を追究するものである。

1-1. プロメテウスに象徴されるロマン主義時代の英雄像

既に様々な視点から論じ尽くされてしまったかのような感さえある『フランケンシュタイン』であるが、メアリによるロマン主義時代の英雄像の破壊という観点から、この作品を見直すことにする。本節では、小説内部の問題に入る前に、その副題である「現代のプロメテウス」の考察から始める。

ロマン主義時代におけるプロメテウス表象の研究は、あまり十分に行われてこなかった。もちろん、この時代におけるヘレニズム表象や、ギリシア神話の問題は様々なところで数多く論じられてきたが、プロメテウス自体にまとまった論考が編まれることはあまり無かった。先駆的なものとしては半世紀近く昔、クリスチャン・クロイツ (Christian Kreutz) が著した *Das Prometheusymbol in der Dichtung der Englischen Romantik* (1963) が挙げられ、その後の優れた論考としてはリンダ・M・ルイス (Linda M. Lewis) の *The Promethean Politics of Milton, Blake, and Shelley* (1992) がロマン主義時代のプロメテウス神話の受容を論じている。しかし、そこにメアリ・シェリーの名はほとんど登場せず、ロマン主義時代のプロメテウス研究における大きな空白となっている。

一方、メアリ・シェリー研究においては、彼女が出版した最初の小説『フランケンシュタイン』の副題が「現代のプロメテウス」であるため、これまでしばしばプロメテウスについての考察がなされた。しかし、あくまで『フランケンシュタイン』におけるプロメテウスであって、ロマン主義詩人達が表象したプロメテウスと突き合わせた検証は十分に行われていない。そこで、本論考は『フランケンシュタイン』のプロメテウス像を意識しつつ、このプロメテウス像確立の背景にあるロマン主義詩人、特にバイロン卿 (Lord Byron) とパーシー・ビッシュ・シェリーが受容したプロメテウス像を古代ギリシアのテキストにまでさかのぼって検証する。そして、「現代のプロメテウス」との表象の違いを考察する。

「現代のプロメテウス」という副題はロマン主義時代において画期的な意味合いを持つ。この副題が示すように、主人公ヴィクター・フランケンシュタイン (Victor Frankenstein) はプロメテウス、しかも出版年である 1818 年において “Modern” とされるプロメテウスであった。この作品の中で、フランケンシュタインは明らかに危険な過ちを犯した存在として捉えられている。自然の摂理を犯して人工的に生命を作り、それを放置し、創造物の怒りを買ひ、復讐を受けて親族を次々と殺され、拳銃の果ては自分自身も度重なる労苦に衰弱して死ぬという敗北的な姿をもって、プロメテウスと称されているのだ。これがメアリの提示したプロメテウス像である。

しかし、19 世紀前半期において、プロメテウスをこのように惨敗した姿で捉えたことは斬新なことであり、当時の一般的なプロメテウス文学、たとえばバイロンやパーシー・シェリーに見られるプロメテウス像とは大きく異なる。彼らは一様にプロメテウスを人類に恩恵を施したことでゼウスから迫害を受け、悲劇的運命を辿った英雄として称えている。『フランケンシュタイン』のように危険な存在として作品内で罰せられ、殺されるなどということは、メアリ以外のロマン主義時代の文芸にはありえない。何故このようなことが生じたのか。フランケンシュタインという自らの過ちに

よって滅びる存在が、ロマン主義詩人達に礼賛されたプロメテウスの名を背負うことにより、どのような意味を帯びるのか、以下バイロンとパーシー・シェリーの作品を取り上げてその特徴を考察し、メアリの「現代のプロメテウス」はこれらの作品に対してどのような立場を持つのかを説明する。

1-1-1. バイロンによるプロメテウス像の再考

この時代の代表的な文芸作品に示されているプロメテウス像を見ていくと、そこにはある共通性を見て取ることができる。メアリ・シェリーとプロメテウスとの関わりを考察するのであれば、メアリの身近にいた人物の作品として、まずはパーシー・シェリーの『解放されたプロメテウス』(*Prometheus Unbound* 1820)が有名なものとして挙げられる。しかし、この作品が描かれる少し前、バイロンもプロメテウスを称える詩「プロメテウス」(‘Prometheus’)を1816年に書いていた。メアリ・シェリーとバイロンとの関係はそれぞれの作品相互の問題を論ずる上で、パーシー・シェリーに劣らず重要なものである。特に『フランケンシュタイン』を巡る創作背景には1816年にシェリー夫妻がスイスにあるバイロンの別荘、ディオダティ荘(Villa Diodati)を訪れ、そこでバイロンが「我々一人ひとりが幽霊物語を書こうじゃないか」(“We will each write a ghost story” *Frankenstein* 177)と提案し、メアリはそれに答えて『フランケンシュタイン』を執筆したという経緯がある。この1816年という年は、バイロンが「プロメテウス」を執筆した年でもあり、メアリはバイロンの書いた原稿を清書するという間柄だった(Seymour 314)。バイロンの「プロメテウス」はパーシーの『解放されたプロメテウス』と比べて小品であるため、『フランケンシュタイン』と比較して大々的に論じられることは少ない。しかし、作品執筆の背景に鑑みれば、『フランケンシュタイン』との間に重要な結びつきがあり、まず、この作品の考察から始める。

And the inexorable Heaven,
And the deaf tyranny of Fate,
The ruling principle of Hate,
Which for its pleasure doth create
The things it may annihilate,
Refused thee even the boon to die:
The wretched gift eternity
Was thine – and thou hast borne it well. (‘Prometheus’ 18-25)

そして無情な「天」と
耳の聞こえぬ「運命」の暴君、
支配を広げる「憎悪」の掟は、

全てを無に帰すかもしれぬものを
喜んで創造し、
汝に死という恵みを拒否した。
つまり汝は永遠という惨めな贈り物を
与えられ、それによく耐えてきたのだ。

「プロメテウス」は全 59 行で構成され、引用は全三連のうち、第二連の真ん中に当たる。作品は全体的にプロメテウスの苦しむ姿を強調している。

元々のギリシア神話では、プロメテウスはゼウスに反抗し、コーカサス山中に繋がれた。内蔵を鷹に啄ばまれ、しかも不死身の巨人族であるために死ぬこともできず、再生する内臓は常に鷹に食われ続け、永遠の責め苦しみを味わう。従って、プロメテウスを描く際にはどうしても責め苛まれる存在という要素が入ってくるのだが、バイロンはこの責め苦しみに対して、「天」は何の救いの手も伸ばさず、「運命」は耳を貸さない暴政であり、「憎しみ」とともにプロメテウスを喜んで苦しめるといふ、残酷でサディスティックなイメージを重ねている。

ゼウスに罰せられて苦しむプロメテウスであるが、バイロンが責めているのはプロメテウスを罰して喜んでる者達なのである。ここに示されるプロメテウスの姿を、いわゆるバイロニック・ヒーロー (Byronic Hero) という言葉で形容されるような、憂鬱で孤独に苦しむ存在として捉えることも可能である。しかし、憂鬱な苦しみに苛まれるプロメテウスと同時に、プロメテウスを苦しめる者達の暴虐に対する強い非難というものをこの作品は示している。

当然、そもそもプロメテウスをコーカサスに縛りつけた張本人であるゼウスも批判される。

All that the Thunderer wrung from thee
Was but the menace which flung back
On him the torments of thy rack; ('Prometheus' 26-28)

ゼウスが汝から奪ったものは
まさに脅威であり、それは
汝の拷問の苦しみを彼に投げ返した。

ゼウスはプロメテウスを苦しめた自らの行為によって自滅する。これは、バイロンがハロー校 (Harrow) 在学中のころから読んでいたとされる ('Prometheus' 457 note) アイスキュロスの悲劇『縛られたプロメテウス』に見られる思想である。その思想を表す端的な例を以下に引用する。

何もないぞ、どんな責め苦し、また手段でも、ゼウスがそれで、

私にあれを喚き出すよう仕向けることができるものなど、
このけしからん手足の枷がとり外されるまではな。
この上にも烈しく燃える電光を投げつけるなり、
あるいは吹雪の白い翼や、地鳴りの轟きで、
すべてのものを鳴動させ攪乱させつつけるがよい。
そんなものがちっとでも私を屈服させ、教えるようにはさせえまいよ、
そのため彼が大位を追われることに定まっている話を。(『縛られたプロメテウス』 989-96)

このアイスキュロスの作品に表れた、圧制者としてのゼウスに苦しめられ、強い怒りを抱くプロメテウス像は、後に述べるパーシーの作品同様、ロマン主義詩人達の中である程度共通したプロメテウス解釈であるといえる。彼らの中では、ゼウスが圧制者であることには変わりなく、そこに強い反感を抱き、ゼウスの滅亡は当然とするシナリオができていた。そして、滅びるゼウスに対し、プロメテウスは勝利者の側に立つという解釈をバイロンはアイスキュロスから受け継いでいる。

このような神と巨人族との対立関係が存在する中で、果たして人間はどのような立場にあるのであろうか。神話上では、プロメテウスがゼウスに逆らって火、知識、ひいては文化を与えたことになっている。バイロンの「プロメテウス」にはこの辺りの詳細は描かれていないが、プロメテウスによって恩恵を施された人類が、プロメテウスに重ねられていくイメージが重視されている。

Thou art a symbol and a sign
To Mortals of their fate and force;
Like thee, Man is in part divine,
A troubled stream from a pure source;
...
His wretchedness, and his resistance,
And his sad unallied existence:
To which his Spirit may oppose
Itself—an equal to all woes,
And a firm will, and a deep sense,
Which even in torture can descry
Its own concentered recompense,
Triumphant where it dares defy,
And making Death a Victory. ('Prometheus' 45-48, 51-59; emphases added)

汝は「人間」にとって

運命と力の象徴であり、
汝のように「人間」は半ば神々しく、
清らかな源流から流れ出た濁流である。

…

彼の悲慘さと抵抗、
そして仲間も持たずに存在すること、
これらに向かって彼の「精神」は
自らを対峙させる。「精神」はあらゆる苦難や
堅固な意思、深遠な観念に等しく、
たとえ責め苦に遭っても、
自らのうちに償いを見つけることができ、
挑むところは勝ち誇るのだ。
そして「死」を「勝利」に変えるのだ。

つまり、プロメテウスは苦しみで満ちた運命を辿る人間の象徴とされ、人間はプロメテウスと同じように聖性を帯びた、神々しい存在となり、プロメテウスと同等の立場へと持ち上げられているのである。これは、ギリシア神話における神々に翻弄される人間の立場から大きく飛躍した考え方であり、プロメテウスと同等の存在価値を付与された人間像という一種ロマン主義的な考え方を示す。

『フランシュタイン』においてはヴィクターとプロメテウスが重ねられているが、決して賞賛されてはいない。生命を創造するという人間の限界を超えた行いにより、神の領域に近づき、それが「現代のプロメテウス」という副題に表れているが、ヴィクターは物語全体を通して徹底的に断罪されている。『フランケンシュタイン』においては、プロメテウスに重なる人間像が危険なものとして描かれているのである。これは明らかにバイロンとは違うプロメテウスの捉え方である。

また、バイロンの「プロメテウス」は苦しみが強調されて全体を覆っているために、憂鬱で暗い雰囲気があるが、引用の最後にも見られるように、プロメテウス同様に孤独の中で悲しみと苦しみに喘ぐ人間は、ゼウスの暴政に惨敗した存在ではなく、むしろそんな苦境をものともせず勝ち誇り、「死」自体を「勝利」に変えてしまうという非常に輝かしい解釈を提示している。つまり、プロメテウスとプロメテウスに重ねられる人類は敗者ではなく勝利者なのである。そして、「死」「Death」と「勝利」「Victory」という言葉が出てくれば、ここに『フランケンシュタイン』との深い関係性があることを見過ごしてはならない。死に打ち勝つことこそフランケンシュタインが目指したことである。

『フランケンシュタイン』の物語上において、少なくとも一時的に人間は「死」に「勝利」している。墓場から集めた死体の断片を縫合し、そこに本文では語られない謎の科学的知識によって生命を与え、死者を生者へと蘇らせることに成功している。しかも、これを行った人間の名はヴィク

ター・フランケンシュタインという、まさに「勝利」“victory”を暗示する名前である。そして、この勝利者は作品タイトルの副題によって「現代のプロメテウス」と形容されている。しかし、ヴィクターが技術的に死体の蘇生を可能にすることができたところで、バイロンの詩のように彼の行為が称えられている箇所はどこにもない。苦しみに耐え抜いて死に勝利するのではなく、科学の力で死体に生命を与えてしまったことによって、彼は苦しみの極みを味わうのである。

これは明らかにバイロンの「プロメテウス」のパロディである。しかも、メアリが行ったプロメテウス像のパロディ化は、伝記的にも全くの偶然に成されたとは考えにくい。では、どの程度意識的なのか。バイロンの「プロメテウス」に不満を持ち、違うプロメテウス像の樹立が必要であるという強い動機がメアリの意識にあったとまで考えることはできない。しかし、バイロンとは違うプロメテウス像の受容をしていたことは確かである。暗示的で含みを持たせた中でのロマン主義文学におけるテーマのパロディ化であるが、このような作風は、『フランケンシュタイン』のみならず、その後のメアリ作品を分析する上で意識すべき特徴である。

メアリ・シェリー研究が本格的な始まりを迎えた頃のフェミニズムを中心とした批評、つまりギルバートとグーバーによる『屋根裏の狂女』からアン・K・メラーを中心とする批評家においては、ことさらメアリの作品を男性のロマン主義詩人達に対する大きな批判的作品として解釈する向きが多かったが、メアリの作品自体には堂々と男性を批判する言説などほとんど見当たらず、日記や書簡を精査しても、彼らを直接的に批判するような言葉などない。

しかし、フェミニズムというバイアスをかけずとも、バイロンとの比較によって明確のように、メアリの作品はどうしても男性詩人が示していたテーマに反旗を翻す。直接的な言葉での批判ではなく、批判的に読めるように書かれたテキストなのである。あくまで作品に暗示させるという形でメアリはロマン主義詩人達が描いたテーマをパロディ化している。この点で、メアリ・シェリー生誕 200 周年記念の論集 *Iconoclastic Departures: Mary Shelley after Frankenstein* (1997) の序文に示された「静かなる急進主義者」(Conger, Frank, O’Dea “a quiet radical” 12) という言葉は的確である。

一体何故この時代にプロメテウスが詩のテーマとして取り上げられるようになったのであろうか。バイロンが描き、後の詳述するパーシーも描き、さらにそれをパロディにした形でメアリがプロメテウスを取り上げるこの連続性には何か歴史的な理由があるのではないだろうか。

ここで、当時の歴史的状況と詩人の意識について考察してみる。バイロンの場合、「プロメテウス」が書かれたのは 1816 年であり、しかも発表されたのは詩集『シヨンの囚人、その他』(*The Prisoner of Chillon and Other Poems* 1816)の中である。表題作にあるシヨンの囚人とは、ジュネーヴの宗教改革者フランソワ・ボニヴァール (François Bonivard) を指し、彼は同地を支配していたサヴォワ公シャルル三世 (Duc de Savoye Charles III) と対立したためにシヨン城に幽閉されていた。このシヨン城を訪れた折に受けたインスピレーションからこの詩集は完成され、バイロンのプロメテウス像にはボニヴァールの姿が見て取れる。また、ボニヴァールを幽閉したシャルル三世は、プロメテウスを苦しめたゼウスとその味方達に重なる。

もちろん、詩の中に出てくる人物、或いは神々を歴史上の人物に逐一当てはめただけでは「プロメテウス」が持つ意義は明らかにはならないし、また神話という素材を取って使ったことの説明にもならない。ただ、何故この詩集の中にプロメテウスが選ばれているのかについては、権力者に苦しめられながらも信念を貫き通したボニヴァールゆかりの地をバイロンが訪ねたことが、少なからず影響していると考えられる。そして、『シヨンの囚人、その他』が書かれたのは『フランケンシュタイン』が生まれたディオダティ荘であり（Graham 19）、当然メアリと多く接触する空間だった。従って、後に『フランケンシュタイン』の副題に使われるプロメテウスは、バイロンの反体制側の象徴たる「プロメテウス」を意識した上で使われているといえる。

1-1-2. パーシー・ビッシュ・シェリーによるプロメテウス像の再考

フランソワ・ボニヴァールの存在がバイロンのプロメテウス像の形成に一役買っているのは確かであるが、それに加えて 19 世紀初頭を生きた詩人達に共通して意識されたのは、恐怖政治後のフランス革命と、革命の中で暴徒と化した民衆の姿である。それまで圧制によって抑圧されていた苦しみを一挙に爆発させ、王権を転覆させた革命の顛末は、ゼウスの統制に反逆したプロメテウスの姿と重なるものである。つまり、ゼウスは暴君、圧制、体制を象徴し、それに反抗したプロメテウスは民衆、或いは民衆を救う存在としての象徴と考えられるのである。

パーシーは、このようなフランス革命後の状況に反応し、『解放されたプロメテウス』において、暴政に対して憎しみや呪いを浴びせるのではなく、愛と赦しによって新たな方策を切り開くことを提示している。（Watson 311）これと比べると、バイロンの「プロメテウス」には赦しという観念は存在していない。プロメテウスを苦しめたものたちへの呪いは最後まで解けてはおらず、苦しみ抜くことにより、最終的には苦しみを超克したプロメテウス、及びその生き方を学んだ人間の力強い姿が描かれている。つまり、バイロンの方がより反抗的で、苦しめるものと苦しめられるものとの対照性が明確であり、プロメテウスとゼウスの関係は善と悪の対立にも近いものがある。

そして、バイロンはアイスキュロスを愛読していたゆえ、アイスキュロスの描いたプロメテウス像が意識的に取り込まれていると考えられるが、パーシーが描くプロメテウスはバイロン以上にアイスキュロスのプロメテウス像に影響を受けている。

アイスキュロスの『縛られたプロメテウス』は元々三部作悲劇の一つであり、この作品には『解放されたプロメテウス』が後続していると考えられるのだが、作品は残念ながら散逸している。パーシーの作品にはこの散逸作品の彼なりの補完という意味合いがあるが、忠実な復元やオマージュであるよりはむしろ、アイスキュロスの描いたプロメテウス像に修正を加えたパーシー独自の物語が試みられている。作品の序文には以下のようなプロメテウス像に関する私見が表明されている。

The *Prometheus Unbound* of Aeschylus, supposed the reconciliation of Jupiter with his victim as the price of the disclosure of the danger threatened to his empire by the consummation of his marriage with Thetis.

Thetis, according to this view of the subject, was given in marriage to Peleus, and Prometheus by the permission of Jupiter delivered from his captivity by Hercules. . . . But in truth I was averse from a catastrophe so feeble as that of reconciling the Champion with the Oppressor of mankind. (*Prometheus Unbound* 206; emphases added)

アイスキュロスの『解放されたプロメテウス』は、ユピテルとその犠牲者との和解を想定したが、これはユピテルとテティスとの結婚達成によって、彼の支配権に対する危険を暴いた代償として想定された。このような主題の見方に従い、テティスはペレウスとの結婚に屈する。そして、プロメテウスはユピテルから許され、ヘラクレスによって囚われの身から解放される。…しかし、実際のところ、私は「勝利者」を人類の「圧制者」と和解させるような弱々しく悲惨な結末を激しく嫌悪した。

パーシーはアイスキュロスの作品における「勝利者」(Champion)、つまりプロメテウスを「圧制者」(Oppressor)であるゼウスと和解することを生温いとして退けている。確かに、パーシーの作品では、両者は和解せず、ゼウスは地獄の最下層にあるタルタルス(Tartarus)に飲み込まれて滅ぶ。これが可能になったのはプロメテウスが圧制者ゼウスへの憎しみを捨て、呪いを解くことで愛するアジア(Asia)と一緒にしたことによる。つまり、永遠の愛の力の実現によって、圧制者も滅びるべきであることを寓意的に表しているのである。パーシーにおいて、プロメテウスは以下のように説明される。

the type of the highest perfection of moral and intellectual nature, impelled by the purest and the truest motives to the best and noblest ends. (*Prometheus Unbound* 207)

道徳と知的性質の最高度に完成された存在の典型であり、最も純粹で真実の動機によって最高の高貴な目的へと駆り立てられている。

そのため、このような存在がゼウスとの争いを和解という形で解決するはずはない。プロメテウスはゼウスより完成された、高度な性質を持っており、こういった解釈はギリシア神話において認められないパーシー独自の思想である。そして、この思想ゆえに、ゼウスはたとえ神々の権力関係において力を持っていたとしても、内面的には劣ったものとみなされ、プロメテウスの前には滅ぼざるを得ない。

ただし、プロメテウスが行ったことには問題が無いわけではない。アジアがプロメテウスの所業を語る箇所には以下のような記述が見られる。

He gave man speech, and speech created thought,
Which is the measure of the Universe;
And Science struck the thrones of Earth and Heaven,
Which shook, but fell not; and the harmonious mind
Poured itself forth in all-prophetic song;
And music lifted up the listening spirit
Until it walked, exempt from mortal care,
Godlike, o'er the clear billows of sweet sound;
And human hands first mimicked and then mocked
With moulded limbs more lovely than its own
The human form, till marble grew divine,
And mothers, gazing, drank the love men see
Reflected in their race—behold, and perish.—
He told the hidden power of herbs and springs,
And Disease drank and slept—Death grew like sleep.— (*Prometheus Unbound* 2.4.72-86)

彼は人に言葉を与え、言葉は思想を生んだ。
その思想は宇宙の測りである。
そして「科学」は「天」と「地」の玉座を打ち、
玉座は震えても落ちなかった。調和の精神は
自らをあらゆる預言の歌に注ぎ込んだ。
すると音楽は聞く者の精神を高め、
その精神は死を気にせずに、
神の如く、甘い音の美しい波の上を歩み出した。
そして人間の手は、人間の手足を
大理石が神々しくなるまで
実際よりも美しく、最初はまねて作り、そして嘲った。
母親達はそれを見つめ、愛を飲み込んだ。
その愛とは、人々が子孫に反映するのを見ては苦しむものである。
彼は薬草と泉の隠れた力を告げた。
病人はこれらを飲んで眠りについた。「死」は眠りのようになった。

人間に様々な知識を与えたことによって支配者であるゼウスの怒りを買ひ、プロメテウスが縛られることになったのはアイスキュロスの作品と共通しているが、パーシーはプロメテウスが人類に与

えたものをただの知識、文化、などの抽象的な概念を述べるに留めず、具体的な事物を設定している。神話によって語られていた事象は科学によって解明されることが示され、『フランケンシュタイン』との関係から考えれば人造人間の創造すら連想させる記述である。また、薬学の知識によって病を駆逐し、死の苦しみを克服するくだりは、ヴィクターの以下の言葉とも対応する。「もし人体から病を追い出し、乱暴な死以外の何に対しても傷つかぬようにできるのなら、その発見にはどれ程の栄光を伴うことだろうか！」(“what glory would attend the discovery, if I could banish disease from the human frame, and render man invulnerable to any but a violent death!”)(*Frankenstein* 26) パーシーはプロメテウスが人類に与えたものを、文明の発展という観点から恩恵とみなし、医学、薬学の知識による負の側面を読み取ってはいない。これらの点に関しては楽観的なのである。これらの負の側面を際立たせたのが他ならぬ『フランケンシュタイン』であり、パーシーの神話世界で語られていた科学的知識を近代世界において極限まで実現させることの恐ろしさを描いている。それを「現代のプロメテウス」という言葉で題名に冠したことは、パーシーの作品と対照させれば非常に皮肉めいたものだ。

『フランケンシュタイン』の副題を問題にする際、これまでの研究ではバイロンとパーシーの作品におけるプロメテウス表象自体をギリシア神話との関連において敢えて疑問に付すことは無かった。つまり、メアリがプロメテウスに何かしら危険なものを感じて副題に用いたとするならば、バイロンやパーシーと同じ素材のプロメテウスを相手にし、捉え方が異なると解釈してきたのである。しかし、ここで気をつけなければならないのは、彼らがどこからプロメテウス像を引っ張ってきたかという問題である。バイロンもパーシーもアイスキュロスに重要視していたが、アイスキュロスの描いたプロメテウスだけがプロメテウスの実像を示しているのだろうか。ここにはアイスキュロスによる価値観が多分に見られるのではなからうか。プロメテウスはあくまで神話上の巨人族の一人であり、『縛られたプロメテウス』はアイスキュロスの一作品に過ぎないのではないか。

この問題は、特にパーシーとメアリによる読書歴によって再考すべきものである。メアリの日記には自身とパーシーの読書リストが付いており、彼らの作品のソースを探ることができる。ここからプロメテウスの素材を検証すると、パーシーによる取捨選択が行われていたと考えられるのだ。

アイスキュロスに関してメアリの日記を紐解くと、1816年のリストに「アイスキュロスのプロメテウス　ギリシア語で」(“Prometheus of Eschylus – Greek”)(*Journals* 98)という記述があり、ギリシア語で読んでいたことが分かる。さらに、1817年7月13日の日記には「Sが『縛られたプロメテウス』を訳し、私がそれを筆記する」(“S tra[n]slates Promethes Desmotes and I write it”)(*Journals* 177)という記述が見られ、口述筆記の形でパーシーがギリシア語のアイスキュロスを英訳し、メアリが書き取ったことが分かる。その後の日記を追うと、同年8月5日において「Sはアイスキュロスの劇を終えた」(“S. finishes the plays of Aeschylus”)(*Journals* 178)という記述が見られ、『縛られたプロメテウス』を含むアイスキュロスの悲劇の翻訳が終わったことを窺わせる。

ただし、同じ読書リストを検証するに際して無視してはならないのは、アイスキュロス以外のギリ

リシア詩人によるプロメテウス像である。アイスキュロスの読書以前に1815年のパーシーの読書リストには“Hesiod”の名が登場する(*Journals* 92)。上の読書リストではヘシオドスの何を讀んだのかは分からないが、彼の作品として考えられるのは、『神統記』か『仕事と日々』、或いはその両方を讀んだということかもしれない。そして、ヘシオドスによるプロメテウス像を見ることによって、パーシーが古代ギリシアから受け取った、或いは受け取らなかったプロメテウス像というものが分かるのである。

プロメテウスがゼウスの怒りを勝って責め苦しめられ、縄目に繋がれ、鷹に内臓を啄ばれるのはアイスキュロスにも共通する神話的要素であるが、ヘシオドスはプロメテウスの苦しみよりも狡猾さに描写の多くを費やしている。

神々と人間が争っていた時代に、プロメテウスは牡牛を切り剖いてゼウスと人間双方に捧げるのだが、ゼウスの前には牡牛の肉と脂肪たっぷりの臓物を胃袋で包んで配置し、人間には牡牛の白い骨を脂肪で包んで置いてしまう。この不公平な分配と偽装に対して、ゼウスとプロメテウスは以下のようなやり取りをする。

「イアペトスの子よ すべての神々のなかでもとりわけ誉れ高いものよ

友よ 汝は なんと公平ならざる頒け方をしたものか」

不滅の智をもつゼウスは こう言って 彼を咎められた。

すると 策に長けたプロメテウスは また 答えて言われた

穏やかな微笑みを浮かべながらも 巧みな謀りごとを 忘れずに。

「常磐にいます神々のうちでも ことのほかに輝かしく 並ぶものなく偉大なゼウスよ

これらの頒前のうち あなたの胸うちの御心があなたにお命じになる方を どうかおとりください」

企みの心から 彼は こう言われた。だが不滅の智弁えるゼウスは

事の次第を察知し 企みに気づきそこなうことはなかったのだ。

(『神統記』543-51; emphases added)

ゼウスに対して「不滅の智」という言葉を何度も用いるところや、対するプロメテウスを「策に長けた」と評したり、「巧みな謀りごと」、「企み」という表現を用いるところなど、両者に対するヘシオドスの評価の違いは明確である。アイスキュロスのように、ゼウスを不正な圧制者と捉え、プロメテウスを悲劇の主人公に仕立て上げる意図は全く見られず、むしろ狡猾さに長けたプロメテウスに騙されないゼウスを称える姿勢が強いのである。これは『神統記』全体に見られる精神である。

たとえパーシーが『神統記』を讀んでいなかったとしても、『仕事と日々』においてもヘシオドスのゼウスに対する肯定的評価は変わらない。『仕事と日々』では、プロメテウスがゼウスを騙して火を盗み、それを人間に与える便宜を図ったため、怒ったゼウスが人間に災厄を与えるという恐ろし

い側面も語られてはいる。しかし、ヘシオドス自身の言葉として、以下のような言葉が歌われるのだ。

人間にはゼウスが正義を賜った　これに優って善きものはない。
正しきことを心得て、これをあえて語る者があれば、
遙かをみはるかすゼウスは、この者に幸を賜う。(『仕事と日々』 279-81)

このような対照的なプロメテウス像をパーシーはそれぞれ知っていたはずである。それなのに、彼の書簡にはヘシオドスに言及した箇所はどこにも見当たらず、読書記録には名前が登場するだけなのである。そして、『解放されたプロメテウス』の序文においてはひたすらアイスキュロスの作品だけが問題となっている。明らかにプロメテウス像の取捨選択が行われているのだ。

ロマン主義の時代にプロメテウスが頻繁に表象された理由に、アイスキュロスの作品が、翻訳など様々な版が出版され、テキスト自体が入手しやすかったという説がある。(Lewis 163-64)しかし、たとえそのような物理的事情があったにしても、パーシーはアイスキュロスのような悲劇的運命を辿った英雄としてのプロメテウスを描いたものだけでなく、ヘシオドスのようにゼウスを欺く悪知恵に長けたプロメテウス像も知っていた。そして、恐らくパーシーと同じ主題を近い時期、しかも互いに接触し合う場所を書いていたバイロンも、プロメテウスをいかに描くかという問題に関してパーシーと意見交換していた可能性が十分ある。その中で、ヘシオドスのように、英雄視しないプロメテウス像を考える機会も十分あったはずである。それなのに、アイスキュロス作品のような英雄的プロメテウス像ばかりが強調されているのは、意識的な選別が行われていると考えられる。バイロンやパーシーにとっては、ヘシオドスによるプロメテウス像は必要とされていないのである。その理由は、ボニヴァールへの関心やフランス革命からナポレオン戦争に至る歴史的状況により、強大な権力によって抑圧される民衆とその解放という意識が喚起されていたからであろう。

また、パーシーの場合、『解放されたプロメテウス』の序文には「プロメテウスにいくらかでも似ている唯一の想像上の存在はサタンである」(“The only imaginary being resembling in any degree Prometheus, is Satan” *Prometheus Unbound* 206)という言葉があり、ジョン・ミルトン(John Milton)の『失樂園』(*Paradise Lost* 1667)におけるサタンをプロメテウスと重ねている。ここからクリス・ボルディック(Chris Baldick)はロマン主義文学におけるプロメテウスの崇拝を、ヘレニズム化された異教的傾向と分析している。(Baldick 41)パーシーのこの記述は、プロメテウスの流行現象には当時の歴史的・政治的問題のみならず、異端主義的傾向が寄与していたことを示している。

メアリにとって『失樂園』は、『フランケンシュタイン』のエピグラフに用いられているのももちろん、怪物は『失樂園』を物語中で読み、自らをサタンに重ねている。故に、サタンも怪物的で危険なイメージを付与され、パーシーのようにプロメテウスと重ねて礼賛することはますますできないものとなる。メアリが怪物をサタンと重ねている一方、パーシーはプロメテウスとサタンを重ね

ている。このような構図がある限り、メアリは怪物そのものを礼賛できないのと同様、プロメテウスを礼賛することもできないのである。プロメテウスの圧倒的な力は、メアリには危険な要素を孕むものであり、同じロマン主義時代にあってプロメテウス受容の異なる様相を示すものなのである。

メアリが「現代のプロメテウス」という言葉を打ち出した際、同時代の詩人達による英雄としてのプロメテウス像が存在していたことを、敏感に感じていたはずである。その中で敢えて英雄ではなく、自滅的で、最終的には勝利者であるより敗北者に他ならないヴィクターに対し、これが現代におけるプロメテウスだというメッセージを付けたことは極めて警告的なことである。ギリシア神話内でプロメテウスが人間に様々な技術を与えた時は、あくまで原始的な技術であり、科学室での実験や、18世紀後半以降の産業上の技術革新などとは程遠い。しかし、この問題を「現代のプロメテウス」という副題を用いることによって、メアリは告発できたと言える。これは、当時のプロメテウス像の虚を衝いている。メアリは原始のプロメテウス像に危険な要素を察知しているのである。そのために、自分の周辺人物達がアイスキュロスのような英雄的プロメテウス像を打ち出しているのに対して、一人そこから離れ、批判的にプロメテウスのイメージを使用した。どちらかと言えば、アイスキュロスよりもヘシオドスに近いと立場と言える。ボルディックは、ヴィクターがプロメテウスであればそれを罰するジュピターはどこにもいないと主張するが (Baldick 42) 彼は怪物を通して作者メアリによって十分罰せられており、その意味ではメアリが全能の神としてジュピターの役割を担っていると言える。そして危険な存在としてのプロメテウスを『フランケンシュタイン』において罰するに至ったのである。これは、ロマン主義文学におけるプロメテウス礼賛の風潮の中にあって、メアリ・シェリーがそれとは異なる独自の立場を打ち出した事実として重要である。

1-2. 中世趣味と科学信仰の融合体としての「現代のプロメテウス」への不安と警告

前節では、『フランケンシュタイン』の副題に使われているプロメテウスが、ロマン主義時代において特異なものであることについて検証した。では、メアリが打ち出した新たなプロメテウス像は、バイロンやシェリーといったロマン主義の代表的な男性詩人によって肯定されたプロメテウス像に対していかなる価値を持つものなのであろうか。

プロメテウスが神話上果たした役割のうち、『フランケンシュタイン』と関わりの有る要素は次の二点である。一つは人類の創造者としてのプロメテウスであり、アポロドーロスの語るところによれば、「プロメテウスは水と土から人間を象り、ゼウスに秘して巨回香の茎の中に火を隠して彼らに与えた」(『ギリシア神話』1.7.1)とある。もう一つの側面は、人類に火を始めとする技術を与えて恩恵を施し、その擁護者となっている点である。こちらは先のアポロドーロスの他、ヘシオドスの『神統記』と『仕事と日々』、アイスキュロスの『縛られたプロメテウス』に詳しく書かれている他、プラトンの『プロタゴラス』などにも記述が見られる。

フランケンシュタインはこれら二つの特徴を併せ持つ存在であり、しかも神話に見られるような神の力ではなく、近代的な科学の力によって生命創造の技術を獲得し、怪物を製作している。ただ、この科学に関しては今一度考え直さねばならない。

科学技術によって死体を蘇らせる試みは、確かに現代人が抱えている問題意識にも通ずるところがあり、とくに20世紀末以降、ヒトゲノムの解読、クローン技術、ES細胞の研究等が飛躍的に進んで、頻繁に取り上げられるようになった。そのため、『フランケンシュタイン』をこのような現代における科学問題と絡めて考える人々も現れるようになった。代表的なところでモネット・ヴァカン(Monette Vacquin)の*Frankenstein: ou les délieries de la raison* (Paris: François Bourin, 1989、邦訳: 辻由美訳『メアリ・シェリーとフランケンシュタイン』パピルス, 1991) や、ジョン・ターニー(Jon Turney)の*Frankenstein's Footsteps: Science, Genetics and Popular Culture* (New Haven: Yale UP, 1998、邦訳: 松浦俊輔訳『フランケンシュタインの足跡 バイオテクノロジーと現代の神話』青土社, 1999) 等の論考が具体例として挙げられよう。

しかし、メアリが『フランケンシュタイン』の中で描いたのは、果たして、発展し続ける当時最先端の科学だったのであろうか。もちろん、序文の中でメアリが言明しているように、執筆前にバイロンとパーシーがエラズマス・ダーウィン(Erasmus Darwin)博士やルイジ・ガルヴァーニ(Luigi Galvani)の電気実験について熱く語り合っていたことが作品執筆の背景にはある。二人とも実際に活躍したのは18世紀の終わりであるが、これはその後『フランケンシュタイン』が書かれた19世紀前半の人々の生命観を揺るがす、或いは危機感さえ煽る要素があった。もちろん、メアリもその中の一人である。

ただ、当時における斬新な科学技術や科学的知識に対する不安を『フランケンシュタイン』に読み取ろうとしても、新しさと同時に怪しい古めかしさを持った、中世的な世界観も存在する。具体的に言えば錬金術への言及や、中世的世界観を持つコウルリッチの「老水夫の唄」の頻繁な引用で

ある。これまでの『フランケンシュタイン』を巡る研究において、彼の科学を中世の錬金術にまで求めるものはほとんど存在せず、このような問題提起は意外なことと思われるかもしれない。しかし、そもそも「フランケンシュタイン」の名は錬金術と深い関わりがある。この名前は、メアリがパーシーと共にヨーロッパへ駆け落ちし、ドイツを旅している中で出会った名前である。ライン川沿いにあるフランケンシュタイン城には、17世紀に医師コンラッド・ディッペル (Konrad Dippel) が暮らしており、彼は錬金術を学んで死者を蘇らそうと試みていた。この話をシェリー夫妻は旅の途中で聞いたと思われる。(Seymour 110) また、「フランケンシュタイン」の名の背景にある問題だけでなく、作品内部を分析する上でも錬金術が一つのキーワードとなることを本節は示す。錬金術の要素は、フランケンシュタインの科学が中世的要素を伴っていることの一つの印であり、『フランケンシュタイン』が持つその他の中世的モチーフと繋がる重要な役割を持っていることをここでは論証する。

また、『フランケンシュタイン』の科学が持つ中世的要素は、幾つものロマン主義詩人の作品からの引用やそのイメージの多用とも絡み合っている。メアリはそれらの詩作品をどう扱っているか、この問題を錬金術の問題と絡めて考察する。それによって、フランケンシュタインの「現代のプロメテウス」としての役割をさらに深く追求し、やがて滅び行く主人公の姿を通し、彼に付与された多くのイメージを探るのである。プロメテウスという神話的英雄像のイメージを持つフランケンシュタインは、作品の中で錬金術に加えて様々な詩作品への言及により、自分の中に多くのイメージを蓄積していくのであるが、そのイメージとは如何なるものかを本節では考察する。そして、これらのイメージを抱えて死に逝く彼から、ロマン主義時代に礼賛された英雄を批判的に見る作品として『フランケンシュタイン』を論ずる。

1-2-1. 『フランケンシュタイン』における科学と錬金術

『フランケンシュタイン』において、過度な科学信奉者フランケンシュタインは破滅するが、メアリ・シェリー自身は決して科学を嫌っていたわけではない。むしろ科学に関心を持っており、『フランケンシュタイン』執筆までには科学の講義に参加したり (Seymour 166) 当時の科学者ハンフリー・デイヴィー (Humphry Davy) の化学実験に関する書を読んでいたたりした。(Seymour 173) 従って、問題となるのは科学そのものではなく、科学のあり方、方向性ということになる。『フランケンシュタイン』の場合は科学の中でも、特に生命原理の根幹に関する知識の使い方を問題とし、物語は死者を蘇生する可能性とその問題について深く切り込んでいる。

この話題については、『フランケンシュタイン』改訂版の序文の中にもあるように、医師エラズマス・ダーウィンと、イタリアの解剖学者ルイージ・ガルヴァーニの話を知っていたことが影響している。メアリは『フランケンシュタイン』のアイデアが思い浮かぶ前夜のことを以下のように説明している。

Many and long were the conversations between Lord Byron and Shelley, to which I was a devout but nearly silent listener. During one of these, various philosophical doctrines were discussed, and among others the nature of the principle of life, and whether there was any probability of its ever being discovered and communicated. They talked of the experiments of Dr. Darwin, (I speak not of what the Doctor really did, or said that he did, but, as more to my purpose, of what was then spoken of as having been done by him,) who preserved a piece of vermicelli in a glass case, till by some extraordinary means it began to move with voluntary motion. Not thus, after all, would life be given. Perhaps a corpse would be re-animated; galvanism had given token of such things: perhaps the component parts of a creature might be manufactured, brought together, and endured with vital warmth. (*Frankenstein* 179)

バイロン卿とシェリーの間には多くの会話が長い時間交わされました。私は熱心に聞き入りましたが、ほとんど静かにしておりました。ある会話では様々な学説が論じられ、別の会話では生命原理の性質について、果たしてそれは発見して伝えることは可能であるかが論じられました。二人はダーウィン博士の話をしました（私が言っているのは博士が実際にした、或いはしたと言っていたことではなく、より適切に言えば、当時博士がしたと言われていたことです）。博士はヴァーミセリの欠片を硝子ケースに保存しましたが、やがて何らかの尋常ならぬ方法によってその欠片が自発的に動き始めたのです。結局のところ、生命というものはこんな方法で与えられることはないでしょう。恐らくは、死体なら再び動かすことができたかもしれません。ガルヴァニズムがその象徴になっています。恐らく、生物の構成部分は人工的に生産したり、接続したり、生命の温かみを帯びることができるかもしれません。

ダーウィンやガルヴァーニの実験に関する詳しい説明がされているが、メアリは彼らの実験に関して、自分自身の生命観などを一言も語ってはいない。また、『フランケンシュタイン』の物語内部においては、序文に述べられている科学的成果に対する言及は一切無く、ここに述べられている当時最先端の科学が、そのままフランケンシュタインの科学と繋がっていると断定することもできない。また、序文で述べられた当時話題となっていた最新の科学的事象が背景にあったとしても、作品が問題としている科学には必ずしも同時代的ではないイメージも付与されている。『フランケンシュタイン』の科学は、錬金術のイメージを持っているところに注目すべきであり、序文に説明されているダーウィンやガルヴァーニの話題は、一旦保留にしておかなければならない。

フランケンシュタインは、オーストリアのインゴルシュタット (Ingolstadt) の大学に入学して生物学の研究に没頭する以前、子供の頃から錬金術に凝っていた。彼は父の蔵書からコルネリウス・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) といった有名な錬金術師達の著作を密かに読み耽っていた。錬金術への熱中は、15歳の時に落雷を体験し、これを父親が電気と関連付けて理論的に説明したことがきっかけで、「完全に覆さ

れてしまった」(“completed the overthrow”)(*Frankenstein* 27)と表向きは書かれている。⁷しかし、実際にフランケンシュタインが行った実験や、彼を描写する様々な修辭的要素を分析すると、子供時代の錬金術への傾倒はその後も維持され、生命の創造という問題が錬金術と関係しているように思われる。フランケンシュタインの科学は簡単に中世的擬似科学から近代的な科学に移行してはいないのである。

フランケンシュタインの研究目的は、大学入学後、次第に過激な方向へと向かい、「生殖と生命の原因を発見すること」(“discovering the cause of generation and life”)(*Frankenstein* 39)から「生命の無い物質に生氣を与えること」(“bestowing animation upon lifeless matter”)(*Frankenstein* 39)へと加速する。注目すべきは、既に生命を持った存在の仕組みを研究するのと違い、生命の無いところに自ら生命をもたらそうとする試みが錬金術と深い関係を持っているところである。

中世における錬金術は金の精製を第一義とはしていない。むしろ生命と関わる問題の方が大きい。では、具体的に錬金術が目的としていたものはどんなものであったか。以下、スタニスラス・クロソウスキー・デ・ローラ (Stanislas Klossowski de Rola) による錬金術師の説明を引用し、これを足がかりに錬金術とフランケンシュタインの科学との強い関連性を考える。

Throughout history, true alchemists, disdainful of wealth and worldly honours, have actively sought the Universal Medicine, the Panacea, which, ultimately sublimated, becomes the Fountain of Youth, the Elixir of Life and the Key to Immortality in both a spiritual and a mysterious physical sense. The Elixir would not only cure all ills by uprooting the causes of disease, but it would also rejuvenate and finally transmute the human body into an incorruptible ‘body of light’. (De Rola 8)

歴史上、本物の錬金術師達は富や世界的名誉といったものを嫌い、万能の薬である「パナケイア」を求めた。これは最高度に純化されることで「若さの源」に、そして「生命のエリキシル」に、また精神的意味合いにおいても神秘的物理的意味合いにおいても「不死の鍵」になる。「エリキシル」はあらゆる病を根本的に治すだけでなく、人間の体を若返らせ、最終的には、腐敗しない「光の体」へと変容させると考えられていた。

フランケンシュタインは少年時代に錬金術師による著作を読み耽っていたが、そこから実際の錬金術師が目指していたものを探ると、やはり、落雷を目撃した際のエピソードから大学入学にかけて科学に対する見方の変化が起こってはいても、一貫して錬金術師の影響は続いていたのではないかと思われるのである。錬金術という方法そのものを取らずとも、生の限界を超えようとする態度は錬金術師達の目的と同じであり、同時に、フランケンシュタインの場合は生殖によらずに生命を創造するという意味での「性」を超えようとする試みでもある。いずれにしても、通常考えられる当時の科学者のあり方とは著しく異なり、生命に対する常識的な規範から外れてしまう。人間の病

を追放し、全ての人間の必然である死に勝利することは、子供の頃のフランケンシュタインが抱いていたプロメテウスの野望であった。これは彼にとっての「金」、つまり人類にとって莫大な利益を与えるはずのものであった。しかし、実際彼が作り出したものは、莫大な富や人類の明るい未来を拓く「金」ではなく、彼とその近親者を滅ぼし、人類の脅威となる怪物であったのだ。

また、『フランケンシュタイン』における死から生への橋渡しは、図像学的に見て錬金術における「ウロボロス」によっても示される。

ウロボロス われとわが尾を噛む蛇。錬金術師たちにとってつねに重要なイメージであったというシンボルは、このような円環を表している。万物は循環し、時間は円環構造をしているという考え方は、錬金術師にとって自明のことであり、論議の対象にすらならなかった。

(アンドレーア・アロマティコ 35)

錬金術は昔から象徴性が強く、その思想は様々な寓意的絵画によって示されており、ウロボロスもその一つである。ウロボロスという、円を描いて自らの尾を噛む蛇に生命の問題を当てはめてみれば、そこに生ずるのは死から生への循環である。フランケンシュタインは、墓地に眠る死者に生命を与えることにより、死という区切りを持った生命観を変え、死者が再び命を得て誕生する循環的な生命観を示している。こうして、フランケンシュタインは錬金術的な思想を、当時の入手し得る最大限の科学的技術でもって実現してしまうのである。従って、技術的には当時において現代的であっても、考え方としては中世の異端的要素が濃い。

インゴルシュタット大学で出会った二人の教授の対照的な性格描写も、フランケンシュタインが行う実験が錬金術と深く絡み合っていることを示唆するものである。最初に出会った自然科学者クレンペ (Krempe) 教授はフランケンシュタインの学んだ科学が錬金術師の本ばかりに基づいていることを激しく非難し、全て最初から勉強し直すように忠告する。そしてフランケンシュタインは彼に嫌悪感を抱く。それに比して、ヴァルトマン (Waldman) 教授はフランケンシュタインを温かく受け入れ、科学の発展には錬金術師達の努力の積み重ねがあったことを認める。フランケンシュタインが好感を持ったのは当然後者の方であった。フランケンシュタインがその後研究に勤しむことができたのは、ヴァルトマン教授の考えに励まされたからであるが、ここには錬金術の科学史的役割が認められたという事情が隠れている。そして、錬金術師の工房を思わせるような孤独で閉鎖的で秘術的な雰囲気満ちた研究室の中、フランケンシュタインは危険な領域にまで踏み込んで、怪物を創造してしまうのである。

ただし、一点だけ錬金術と共通しない、大きな違いを指摘すると、錬金術師は創造主の知識を手に入れることによって神と一つになろうとしていた (De Rola 13-14) のに対し、フランケンシュタインは神と合一しようとするどころか、神に変わる冒瀆的野心を抱いていた。

死者を復活させる方法を発見したフランケンシュタインは以下のように語っている。

No one can conceive the variety of feelings which bore me onwards, like a hurricane, in the first enthusiasm of success. Life and death appeared to me ideal bounds, which I should first break through, and pour a torrent of light into our dark world. A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve theirs. Pursuing these reflections, I thought, that if I could bestow animation upon lifeless matter, I might in process of time (although I now found it impossible) renew life where death had apparently devoted the body to corruption. (*Frankenstein* 37)

誰も私を駆り立てたあの様々な感情を理解することはできません。成功して熱狂した当初のあの感情はハリケーンのようでした。生と死とは、観念的な境界であるように思われ、私はまずこれを突破し、暗黒世界に光を怒濤のように注ぎ込むべきだと思われたのです。そうすれば新たな種が私を創造主や原理として祝福し、多くの幸福で優れた性質は私のおかげであるということになるのです。私が彼らから受け取るべき十分な感謝は、世のどんな父親でも子供から受け取ることはできないでしょう。こんなことを思い巡らしているうち、もしも命を持たないものに生気を与えることができたなら、やがて（今は不可能と分かりましたが）一見死が肉体を破壊した生命も蘇生することができるかもしれない、と思いました。

ここに描かれているフランケンシュタインの姿は、錬金術師達のように神と一体になろうという精神とは隔たっている。彼が目指しているのは、神のような創造主としての力を得ることであり、自分を高く見積もり、創造物から祝福されることを目論んでいる。これは自分で自分を権威付けていることに他ならない。しかも、そこに彼は生理的興奮を感じており、自然の摂理を逸脱して人間と神の領域を侵犯することによって悦楽を得る者という側面が描かれている。

このような側面は、フランケンシュタインが単に錬金術の真似事をしていただけではなく、錬金術の理念が彼の野心の背景にあったとしても、そこに冒瀆的な要素が加わっていることを示している。錬金術師が抱いていた理念は、教会が持つ理念とは相容れないとしても、決して神を冒瀆しようとするものではなく、むしろ神との合一を願うものであり、その意味では信仰に純粋な人々である。しかし、フランケンシュタインは自分が神に代わって創造主として祝福されることに興奮を覚えており、決して篤い信仰を持った人間としては描かれていない。そしてこのような人物は、物語において最終的に罰せられる存在なのである。もしフランケンシュタインが錬金術に取り組んでいなかったらどうなっていたか、彼は次のように振り返っている。

It is even possible, that the train of my ideas would never have received the fatal impulse that led to my ruin. But the cursory glance my father had taken of my volume by no means assured me that he was

acquainted with its contents; and I continued to read with the greatest avidity.

(*Frankenstein* 25-26; emphasis added)

一連の私の思考が、身の破滅を招く致命的衝動を全く受けずに済むこともあり得たでしょう。しかし、父は私の本をちらっと見遣っただけだったので、父がその中身を知っているだなんてことは全く分かりませんでした。そして私は貪欲に読み続けたのです。

既にここにはフランケンシュタインが心身ともに滅び、廃墟 (ruin) 的姿へと落ちぶれる予兆が示されている。彼が錬金術に没頭したことは、このように自らの身を破滅させ、廃墟的姿を晒す元となっており、本論におけるロマン主義的英雄像の破壊を論ずるに当たって注目すべき問題である。

フランケンシュタインは副題によって、人類に対して便宜を図ろうと火を手に入れたプロメテウスのイメージを与えられているが、このように錬金術師の真似事をして強い野望を抱き、不老不死の万能薬を手に入れようとし、そこから暴走して死者を蘇らせる危険なイメージが強く重ね合わされている。そして、フランケンシュタインの科学が近代的ではなく、むしろ錬金術のように中世的側面を持つ点は、さらにコウルリッチの作品の引用によって達せられている。次の節では『フランケンシュタイン』が盛んに引用するコウルリッチの「老水夫の唄」を考察することによって、フランケンシュタインと中世との関連を考察する。

1-2-2. 「現代のプロメテウス」に付与される「老水夫の唄」のイメージ

フランケンシュタインが中世の錬金術と深く関係していることは、さらにもう一つの修辭的技法によって強化されている。『フランケンシュタイン』は、コウルリッチの「老水夫の唄」と語りの枠構造において類似点を持ち、さらにこの詩からの度重なる引用や、イメージの使用を含んでいるのである。ここでは、「老水夫の唄」とどのような類似点見出されるのか、また、どのような引用が示されているかをまず確認し、中世趣味という点から『フランケンシュタイン』における「老水夫の唄」のイメージが果たす役割について考察する。

まず、語りの構造に関して述べると、「老水夫の歌」において、老水夫が婚礼の宴に参加する客人を捕まえて奇怪な体験を物語るという構造が、フランケンシュタインとウォルトン船長との関係になぞらえることができる。「老水夫の唄」では、物語の内容全体は老水夫によって婚礼の客人へと語られる構成になっている。一方の『フランケンシュタイン』は、大枠として北極の磁力解明の途上にあるロバート・ウォルトン (Robert Walton) 船長が、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があり、この長い手紙の中で、フランケンシュタインがウォルトン船長に自らの境遇を語りだすという構成になっている。『フランケンシュタイン』の場合は、さらにフランケンシュタインが怪物から長い話を聞く構成を持ち、さらに怪物が亡命一家ド・ラセー (De Lacey) 家の物語を聞いているので、語りの重層構造が「老水夫の唄」を複雑に発

展させたものになっている。

また、両作品で語られる内容においても、船乗りや航海という場が奇怪な体験の舞台として共通している。それに、奇怪な体験談と婚礼との結びつきは、『フランケンシュタイン』において怪物がフランケンシュタインに向かって放った復讐の言葉、「私はお前の婚礼の晩にやってくる」(“I shall be with you on your wedding-night”)(*Frankenstein* 130) という呪いと、その後フランケンシュタインの新婚初夜における殺害のエピソードとも深い関連がある。

このように、物語全体に渡って構造的にもイメージ的にも二つの作品は重なり合っている。ただし、単にイメージを共有しているだけではなく、メアリは独自の読み直しを行っているのではないだろうか。特に、イメージだけでなく、具体的に「老水夫の唄」からの引用が『フランケンシュタイン』には見られるのだが、それはどこに引用され、何を示しているのかを検証することにより、メアリによる「老水夫の唄」の解釈が示されるはずである。

『フランケンシュタイン』で最初に「老水夫の唄」が引用されるのは、ウォルトン船長が姉に宛てた2通目の手紙の中である。

I am going to unexplored regions, to “the land of mist and snow;” but I shall kill no albatross, therefore do not be alarmed for my safety. (*Frankenstein* 14)

僕は前人未踏の地、「霧と雪の地」へと行くところだけれど、アホウドリを殺したりはしないから、僕の身の安全については心配しないでください。

この言葉から、ウォルトンとサヴィルの二人は「老水夫の唄」を知っている設定になっていることがわかる。「霧と雪の地」という表現が意味するところは二人の間で了解事項となっている。この言葉は「老水夫の唄」に三回登場する言い回しであり(‘The Rime of the Ancient Mariner’ [‘AM’] 134, 378, 403)、さらにアホウドリの殺害という比喩が出てくれば、それが「老水夫の唄」に登場する重要な要素であることは決定的となる。それに、『フランケンシュタイン』の当時の読者層からして、引用元は理解できたはずであり、ウォルトンが老水夫と重なる人物であることは意図的に読者へ伝えようとするものと思われる。

「老水夫の唄」のもう一つの重要な引用は、ウォルトンではなく、フランケンシュタインに用いられている。彼は怪物製作を完了した途端、恐怖に襲われて家を飛び出すのだが、あてどなく彷徨う様子は以下の引用によって形容される。

Like one who, on a lonely road,
Doth walk in fear and dread,
And, having once turn'd round, walks on,

And turns no more his head;
Because he knows a frightful fiend
Doth close behind him tread. (*Frankenstein* 41; emphasis added)

孤独な道を
恐れ慄いて歩み、
一度振り返ってはまた歩き続け、
二度と頭は動かさない者のように。
なぜなら、醜い獣が
彼のすぐ後を歩むのを知っていたから。

引用元は「老水夫の唄」で老水夫が悪夢から覚めた後、死んだ船員達に周りを囲まれ、緑色の海を見遣る自分を形容して語った言葉である。それをフランケンシュタインが用いて、老水夫さながらに自分のことを描いているのである。この引用における“a frightful fiend”は今やかつてのように「美しい」(“beautiful”)(*Frankenstein* 34)ものとは思えなくなった忌まわしい怪物を指す言葉として使われている。

もう一箇所、引用ではないが、ピカリング版『フランケンシュタイン』の编者ノラ・クルック(Nora Crook)も指摘している通り(*Frankenstein* 117; n. a) フランケンシュタインと老水夫のイメージとが重なる重要な箇所がある。

Could I enter into a festival with this deadly weight yet hanging round my neck, and bowing me to the ground. I must perform my engagement, and let the monster depart with his mate, before I allowed myself to enjoy the delight of an [sic] union from which I expected peace. (*Frankenstein* 117)

こんな死のような重荷を首にかけ、頭を垂れたまま宴に行くことなどできただろうか。平和を望み得る結婚の喜びに浸ることを自らに許す前に、約束を果たして、怪物には伴侶と一緒に去ってもらわねばならない。

この中の首にぶら下がる死のような重さは「老水夫の唄」におけるアホウドリを想起させるのである。自然の法則を犯して怪物を作り出してしまったフランケンシュタインは、怪物から女性の伴侶を人工的に作り出せと要求されるのだが、その一方で、これまで次々と自分の家族が殺害されており、これを止めなければならないという意識もある。そのため、これらの間に挟まれるジレンマがアホウドリの死骸のイメージによって象徴されているのである。

このように、メアリは自らの野望によって呪われてゆく人物を「老水夫の唄」からの巧みな引用

や、イメージの付与によって描いており、フランケンシュタインの冒瀆的な行為とそれによって受ける復讐は、老水夫のアホドリ殺害になぞらえられているのだ。「老水夫の唄」において、老水夫は何故アホドリを殺害したのか、その理由は明らかでない。しかし、『フランケンシュタイン』に見られるこの詩の使用法から考えれば、メアリは老水夫の行為を何かしら冒瀆的なものと見ており、罰せられるべき存在として考えているのではないだろうか。

フランケンシュタインは自分を老水夫になぞらえ、ウォルトン船長と合わせて同じ詩のイメージを付与されることにより、老水夫と合わせた三者一体の共通したイメージが作られている。メアリは「老水夫の唄」を単なる比喩として使用しているのではなく、フランケンシュタインとウォルトンの特質を、老水夫と共通するものとして一体化させる道具にしている。そして、老水夫がアホドリ殺害の件で罰せられるのであれば、同じようにフランケンシュタインも、そしてもし北極探検を続けていたらウォルトン船長も、罰せられるイメージが作られていくのである。

こうして読み込まれ、引用される「老水夫の唄」であるが、ウィリアム・エンブソン (William Empson) によれば、「老水夫の唄」の舞台はヨーロッパの大航海時代である。(Empson 19) また、この作品が舞台にしている時代は、老水夫がアホドリを殺した武器によってある程度特定することも可能である。ウォレン・スティーヴンソン (Warren Stevenson) はこの作品が中世後期を舞台にしていると考え、その根拠に老水夫の使った「石弓」(“arbalest” や “crossbow”) が使われたのは主に 12、13 世紀であり、その後 14 世紀になって「大弓」(“longbow”) に取って代わられたことを指摘している。(Stevenson 52) このように、老水夫が中世の大航海時代に活躍した船乗りの一人であることは、作品内の道具立てから実証的に説明できるのである。

また、使われている語彙に注目しても、特に初版の「老水夫の唄」では古語が多用されて中世の雰囲気濃厚に醸し出されている。『フランケンシュタイン』で使われている「老水夫の唄」は初版ではなく、改訂版であると考えられているが、先に見た「老水夫の唄」の中にある “lonely” の語は、初版で使われていたものの、その後の改訂で “lonesome” に変えられた語である。(Frankenstein 41, note c) それだけメアリは初版の「老水夫の唄」にもこだわりを持ち、強い影響を受けているのである。

古風な語彙は「老水夫の唄」の中世的雰囲気を作り上げるのに効果を上げ、メアリは「老水夫の唄」の中世的雰囲気を利用してウォルトンとフランケンシュタインを描く。ウォルトンとフランケンシュタイン二人の野心家の冒険や実験は、錬金術と「老水夫の唄」の中世的なイメージを与えられながら示されており、しかも、「老水夫の唄」はメアリが道徳的に解釈した上で使用されている。そして、『フランケンシュタイン』に中世的な雰囲気が付与され、その世界観の中で規範を逸脱した危険な野望を持つ人物に対して警告を与える作品となっているのである。

ところで、「老水夫の唄」が具体的に引用されることで、『フランケンシュタイン』が舞台にしている年代も明らかになる。ウォルトン船長の手紙には “17--” と年号が振られているが、「老水夫の唄」が知られ得る年代となれば、この作品を含む『叙情民謡集』(Lyrical Ballads 1798) が出た年と

その翌年 1799 年ということになる。ただし、アン・K・メラー (Anne K. Mellor) は『フランケンシュタイン』の中にある “Last Manday (July 31st)” (*Frankenstein* 16) という記述から計算して 1797 年を割り出し、しかもこれはメアリの誕生日と重なるものと主張している。(Mellor 54-55) これは実際にカレンダーを計算すると、確かに 1797 年になるのだが、果たしてどこまでメアリが年月日に厳粛になって執筆しているのかは分からない。ただ、メラーの主張と「老水夫の唄」の出版年代とを合わせて、少なくとも話の舞台を 18 世紀末の 3 年に限定することは可能である。

このように『フランケンシュタイン』が舞台にしている時代が明らかになることで、メアリによる序文にある、パーシーとバイロンとの間に交わされた会話の意味の一端が明らかになる。この作品の舞台である 18 世紀末は、序文で説明されるエラズマス・ダーウィンやガルヴァーニの活躍していた時代と重なるのである。エラズマス・ダーウィンの主要な著作が現れるのは 1790 年代で、『植物の園』(*The Botanic Garden*) 第 1 部の『植物の経済学』(*The Economy of Vegetation*) が 1791 年、『ズーノミア』(*Zoonomia; or, The Laws of Organic Life*) は 1792 年から 1796 年かけて出版されている。また、ガルヴァーニが『筋肉の運動による電気の力について』(*De viribus electricitatis in motu musculari commentarius*) を著したのは 1791 年であった。フランケンシュタインが活躍するのは、彼らの業績が最新の理論であった時代なのである。そのため、上記の著作、及びその理論は、フランケンシュタインの怪物製作の背景として設定されていると考えられる。作品内の設定が 18 世紀末になっているのは、序文で説明される科学的話題に照応しているのである。バイロンとパーシーの間で交わされた彼らの業績に関する話は、後続する物語の舞台となっている時代を説明し、そこへ導入する役割を果たしているのだ。

フランケンシュタインの科学には中世の錬金術のイメージが強いことを前の節では検証した。そのイメージを「老水夫の唄」が補完的に歌うことにより、作品舞台がいつ頃のことなのかも派生的に明確になる。そして、「老水夫の唄」の出版年代から類推される 18 世紀末の生命科学の話題は、中世のイメージとも重ねられていくのである。

ちなみに、「老水夫の唄」に対する言及が改訂版『フランケンシュタイン』において大きく改められていることは見逃してはならない事実である。先に引用した手紙は改訂版に至り、「老水夫の唄」との関連性を、より直接的に示しているのだ。

(I am going to unexplored regions, to “the land of mist and snow;” but I shall kill no albatross, therefore do not be alarmed for my safety), or if I should come back to you as worn and woful as the “Ancient Mariner?” You will smile at my allusion; but I will disclose a secret. I have often attributed my attachment to, my passionate enthusiasm for, the dangerous mysteries of ocean, to that production of the most imaginative of modern poets. (*Frankenstein* 14, 184 n. 6; emphasis added 括弧内は初版との共通部分)

(僕は前人未踏の地、「霧と雪の地」へと行くところだけれど、アホウドリを殺したりはしない

から、僕の身の安全については心配しないでください。)或いは、もし「老水夫」みたいに疲れ果てて哀れな様子で姉さんのところへ帰ってきたとしたら。そんな例え話をしたら笑われてしまうでしょうが、僕は秘密を明らかにするつもりです。僕は自分が大海の危険な神秘に対して熱意や熱狂を覚えた理由を、最も想像力豊かな現代詩人のあの作品のせいにするのがよくありました。

メアリは初版において、「老水夫の唄」を引用してはいても、「老水夫」の名を登場人物が直接言及することはなかった。しかし、改訂版においてこのようにウォルトンが直接的に言及することにより、『フランケンシュタイン』との関係はより密接になる。ウォルトンとフランケンシュタインは互いに大きな好奇心や野望に夢中になっている人間として類似性を持っているのであるが、さらに老水夫との類似性を持ち、それが改訂版ではより具体的にウォルトンによって言及されることによって、三者の連関性がさらに強化されるのである。改訂版を書いている時点で、メアリはこの三者の類似性を以前よりも強く意識していたのではないだろうか。『フランケンシュタイン』を改訂した時のメアリは、「老水夫の唄」がフランケンシュタインやウォルトンと強い連関性を持っていることをより明確な形にして強調したかったと考えられるのだ。また、「老水夫の唄」の作者を「現代詩人」と言うことにより、やはり時代設定は18世紀末と考えて間違いない。それだけこの詩は『フランケンシュタイン』の中で重要な役割を持ったものであり、ただの引用や隠喩の問題では済まされないのである。

また、上の引用箇所ではウォルトンは「老水夫の唄」を自分の北極探検への動機として言及している。これは、「老水夫の唄」そのものさえ、読み方を間違えれば読者に危険な野望を抱かせる作品という新たな解釈を可能にするものである。これは初版テキストでは導き得ない解釈であり、「老水夫の唄」に改訂版独特の見方が表明された箇所である。改訂版『フランケンシュタイン』は「老水夫の唄」に対してさらに道徳的読みを深めたものになっていると言えるのだ。

以上、ウォルトン船長とフランケンシュタインの特徴が老水夫のイメージと重ねられることにより、三者に強い共通性が意識されていることを考察してきた。また、この共通性は『フランケンシュタイン』の改訂版が出た時にはさらに強く結び付けられ、「老水夫の唄」がウォルトンの北極探検の旅を促す要素をも持つ作品として考えられていることを確認した。この三者はさらにもう一人の重要人物と重ねあわされる。それはパーシー・シェリーである。なぜそのようなことが必要なのか、以下の節において検証を行う。

1-2-3. フランケンシュタインとパーシー・ビッシュ・シェリー

「老水夫の唄」は幾つもの引用や『フランケンシュタイン』とのイメージの共有によって、ウォルトンやフランケンシュタインに老水夫との共通点を与えているが、フランケンシュタインには老水夫以外にもう一つ重要なイメージ上の重なりがある。それは、パーシー・ビッシュ・シェリーの

イメージである。これがメアリによるフランケンシュタインの行過ぎた野望の批判において重要な意味を持つ。

パーシーは『フランケンシュタイン』の序文にあったように、バイロンとエラズマス・ダーウィンによるパスタを動かした実験や、電気刺激によって肉体を動かすガルヴァニズムの議論をしていたわけだが、彼自身、大学時代から科学マニアの様相を呈していた。以下に引用するのはオックスフォード大学時代の友人トマス・ジェファーソン・ホッグ (Thomas Jefferson Hogg) が書いたパーシーの伝記の一節である。

He continued to declaim in his rapturous strain, asserting that chemistry was, in truth, the only science that deserved to be studied. I suggested doubts. I ventured to question the pre-eminence of the science, and even to hesitate in admitting its utility. He described in glowing language some discoveries that had lately been made; but the enthusiastic chemist candidly allowed that they were rather brilliant than useful, asserting, however, that they would soon be applied to purposes of solid advantage. (Hogg 58-59)

彼は化学が本当に学ぶに値する唯一の科学であると力説し、熱狂的な口調で熱弁を振るい続けた。そこに私は疑義を呈した。科学の優位性を疑い、その有用性を認めるのをためらってみたのだ。彼は見事な弁舌で最近成された発見を説明したが、熱狂的化学者はそれらの発見は役に立つというよりも華々しく目立つものであるということを率直に認めた。しかし、これらの発見はすぐにしっかりと利益のある目的へ適用されると力説した。

熱烈な言葉で化学至上主義とも取れる言説をするパーシーと、そこに疑義を挟むホッグの様子が端的に表れている一節である。さらに、ホッグの伝記にはパーシーのことを錬金術師と表している箇所まで見受けられる。「私はこの実験室にいる化学者、研究室にいる錬金術師、洞窟にいる魔術師のもとを訪ねると約束した。」(“I promised to visit the chemist in his laboratory, the alchemist in his study, the wizard in his cave...”)(Hogg 65)⁸ シェリーの様子は単なる化学好きという印象に留まらず、錬金術師や魔術師のような風貌さえ見せていた。ホッグの記述によれば、実際に錬金術に手を染めていた可能性さえ否定できない。だとしたら、メアリはパーシーという、錬金術を実践的に学んだ人物を夫にしていたということになる。

パーシーと錬金術との関係は切っても切り離せない。オックスフォード大学で退学処分を受けた翌年の1812年、1月10日にゴドウィンに宛てて書いたパーシーの手紙にも、注目すべき記述が見られる。

I was haunted with a passion for the wildest and most extravagant romances: ancient books of Chemistry and Magic were perused with an enthusiasm of wonder almost amounting to belief. (PBSL 1: 227)

私は最も野蛮で突飛なロマンスへの情熱に駆られていました。つまり、古代の科学や魔術の本をほとんど信仰にも近い熱烈な感嘆をもって読み耽りました。

ここで言う“ancient”はアグリッパやパラケルスス、マグヌスの活躍していた中世やルネサンス時代を示している可能性がある。このことを決定的に裏付けるのは、同年6月3日にゴドウィンに宛てた書簡において、自らの学問への興味を語っている箇所である。

Until my marriage my life had been a series of illness, as it was of a nervous, or spasmodic nature, it in a degree incapacitated me for study; I nevertheless in the intervals of comparative health, read *romances* & those the most marvellous ones unremittingly, & pored over the reveries of Albertus Magnus, & Paracelsus, the former of which I read in Latin & probably gained more knowledge of that language from that source, than from all the discipline of Eton. (*PBSL* 1: 302-03; italics original)

私の生活は結婚するまで病気の連続でした。それは神経性の、或いは痙攣性のものであり、幾分私の勉強を阻むものでした。それにも関わらず、比較的健康的な時期を経て、ロマンス等、最も素晴らしいものをひっきりなしに読み、アルベルトゥス・マグヌスやパラケルススの夢想を熟読しました。前者の思索はラテン語で読み、恐らくこの素材から得たこの言語の知識は、イートン校のあらゆる学科で得たものよりも大きかったです。

このように、フランケンシュタインが少年時代に読んでいた錬金術師達の名前が次々と列挙されているのである。パーシーの若い時の姿は、フランケンシュタインに色濃く投影されているといえる。パーシー自身が錬金術師と友人に言われていたり、実際フランケンシュタインが心酔したのと同じ錬金術師達の著作を読み耽っていたとなれば、両者の関係性は切り離すことができない。

以上は伝記的に見たパーシーとフランケンシュタインのつながりであるが、ここからは『フランケンシュタイン』の作品内にパーシーとのつながりを見ていくこととする。

以下はフランケンシュタインが弟のウィリアム (William) を怪物に殺され、召し使いのジュスティーンまでが怪物によってウィリアム殺害の冤罪をかけられて処刑された後、スイスの自然の中を彷徨っている際に引用される「無常」(‘Mutability’ 1816) である。

We rest; a dream has power to poison sleep.

We rise; one wand’ring thought pollutes the day.

We feel, conceive, or reason; laugh, or weep,

Embrace fond woe, or cast our cares away;

It is the same: for, be it joy or sorrow,
The path of its departure still is free.
Man's yesterday may ne'er be like his morrow;
Nought may endure but mutability! (*Frankenstein* 73)

休めば夢が眠りを毒す

起きればとりとめのない一つの想いがその日を汚す
感じ、考え、推論する。笑いも涙も
ひとりよがりな悲しみを抱き、或いは我らの懸念を捨て去る。
どちらも同じことだ。なぜならば、悲しみであれ喜びであれ、
その立ち去る道を妨げるものは何もないのだから。
人の昨日は人の明日に似ず、
無常以外に続くものは無い！

この引用は、フランケンシュタインによる語りの中に組み込まれており、そのため彼自身の言葉として読めるようになっている。この詩はフランケンシュタインを描写するための地の文ではなく、フランケンシュタインから発せられている言葉として解釈できるように書かれているのだ。「無常」における一人称の話者を詩人パーシー自身と解釈すれば、パーシーの言葉はそのままフランケンシュタインの言葉と重なり合う。ここでは、フランケンシュタインがあたかも自分をパーシーの心情に重ね合わせたかのようにして「無常」の一節を引用しているのである。

もっとも、「無常」は「老水夫の唄」のような物語詩ではないので、詩人の来歴や野望がどのようなものかは元々語られていない。だが、単に心情的なものが詩を引用したフランケンシュタインの気分と一致しているだけではない。この詩の引用を通して、メアリはフランケンシュタインが詩人パーシーと共通する人物であることを示したかったのではないかと考えられるのだ。このことは上記の引用の少し後、改訂版に至って挿入された文章によって明確化される。

Thus not the tenderness of friendship, nor the beauty of earth, nor of heaven, could redeem my soul from woe: the very accents of love were ineffectual. I was encompassed by a cloud which no beneficial influence could penetrate. The wounded deer dragging its fainting limbs to some untrodden brake, there to gaze upon the arrow which had pierced it, and to die--was but a type of me. (*Frankenstein* 210)

このように、友情の優しさも、天地の美しさも、私の魂を悲しみから救うことはできませんでした。愛の言葉でさえ効果はありませんでした。私は雲に取り囲まれ、どんな助力もこれを打ち破ることはできませんでした。傷ついた鹿はふらつく足を引きずり、人跡未踏の茂みへ向か

い、そこで自らを貫いた矢を見つめ、そして死んでいくのです。それが私の姿だったのです。

度重なる身内の不幸を抱え、自分が怪物を作ったことを口に出せない孤独なフランケンシュタインは、自らを傷ついた鹿に喩えている。一見したところ何気ない比喻であるが、パーシーとの関係性を考えると非常に重要な意味を持つ。自分を傷ついた鹿に喩えるのは、パーシーが自分の詩作においてしばしば用いた、一つの常套手段だったのである。

イタリアで出会った女性エミリア・ヴィヴィアーニ (Emilia Viviani) が家族によって幽閉されているのを知り、彼女に捧げて書いた『エピサイキディオン』(*Epipsychidion* 1821) には以下のような一節が見られる。

In many mortal forms I rashly sought
The shadow of that idol of my thought.
And some were fair—but beauty dies away:
Others were wise—but honeyed words betray:
And One was true—oh! why not true to me?
Then, as a hunted deer that could not flee,
I turned upon my thoughts, and stood at bay,
Wounded and weak and panting; the cold day
Trembled, for pity of my strife and pain. (*Epipsychidion* 267-75)

私は多くの人の姿の中に
我が想いの偶像の影を必死に探した。
美しい者もいたが、美は消え果ててしまう。
賢い者もいたが、甘言は人を欺く。
「一人」だけが忠実であった！嗚呼、どうして私に忠実でないことがあるう。
その時、私は逃れられずに捕まった鹿に似て、
傷つき、弱り、喘ぎながら、
自分の考えに向き合い、追い詰められた。
冷たい日は私の不安と痛みを哀れんで震えた。

多くの人間達の間を彷徨い、ようやく自分の求めていたものに近い、文字通り “ideal” な存在としてエミリアを見つけたパーシーであるが、一度見つけたために、今度は二度とそこから逃れられない苦しみも鹿によって喩えられている一節である。

自分の苦しみを一種自己憐憫のようにして描いてみせているが、このような喩えは元々ギリシア

神話のアクタイオンに由来している。ギリシア神話に登場する猟師アクタイオンは、月の女神アルテミスの水浴を見たために鹿に変えられ、自分の飼っていた猟犬によって八つ裂きにされてしまう。このことは、『エピサイキディオン』の後、パーシーが非常に高く評価していた詩人ジョン・キーツの死去を悼んで書いた長編詩『アドネイス』(Adonais 1821)により、さらに具体的に描かれることになる。

以下に引用するのはその第 31 連である。

Midst others of less note, came one frail Form,
A phantom among men; companionless
As the last cloud of an expiring storm
Whose thunder is its knell; he, as I guess,
Had gazed on Nature's naked loveliness,
Actæon-like, and now he fled astray
With feeble steps o'er the world's wilderness,
And his own thoughts, along that rugged way,
Pursued, like raging hounds, their father and their prey. (Adonais 271-79)

無名の者達の中、一人の弱々しい「姿」がやってきた。
それは人々の間にある一つの幻影だった。仲間もなく
雷鳴を弔鐘とする、消えゆく嵐の最後の雲のよう。
思うに、彼はアクタイオンのように
「自然」の裸の美しさを見つめ、
今や、か弱い足取りで
世界の荒野を逃げ惑っているのだ。
そして、彼自身の思想は怒り狂った猟犬のように
荒れた道を辿り、自分の父と餌食とを追いかけた。

何かを見ようとする好奇心と、それに伴う大きな危険や罰という問題は『フランケンシュタイン』とも通ずる大きなテーマである。真実や理想といった観念的美を備えた存在としてエミリアを見たために苦しみ喘ぐパーシーは、自身をアクタイオンに重ね、その後『アドネイス』執筆時にもこのイメージを使っていた。シェリーとアクタイオンとが重なったこのイメージを、メアリはフランケンシュタインとも重なるものとして示しているわけである。

『フランケンシュタイン』が持つ「現代のプロメテウス」という副題、錬金術のイメージ、「無常」の引用、アクタイオンの比喩、これらを総合的に考察すると、フランケンシュタインは老水夫のみ

ならず、パーシー・シェリー本人をかなり意識した人物であることが明らかである。ならば、パーシー自身もフランケンシュタインのように、神の摂理を犯す可能性を持った、危険な存在として見られているのではないだろうか。

メアリにとって、プロメテウスは秩序を乱す反抗的な存在で、パーシーやパイロンのように英雄視する態度はほとんど見られない。『解放されたプロメテウス』のように、プロメテウスが勝利者として祝福されることはない。「現代のプロメテウス」は、次々と周りの人間の命を奪われ、怪物による復讐によって罰せられ、自滅していく存在なのだ。そしてその姿は老水夫とも重ねられており、「老水夫の唄」が持つ中世風のイメージは、フランケンシュタインが幼少期より耽溺していた錬金術のイメージを支えている。そして、錬金術への耽溺はパーシー自身の経歴までをも示している。

これまでのイメージの連鎖をすべて繋げれば、ウォルトン＝老水夫＝フランケンシュタイン＝アクタイオン＝パーシー＝現代のプロメテウスという六つの存在の相補分布が完成する。これらは皆、自らの行為によって自滅の道を辿る危険な存在であり、メアリはこれらを一冊の小説によって罰した。

怪物はフランケンシュタインに向かって「覚えておけ。私はお前に作られたものだ。私はお前のアダムとなるはずだ。なのに、何の咎も無いのにお前によって喜びから追い出され、墮天使となってしまった」(“Remember, that I am thy creature: I ought to be thy Adam; but I am rather the fallen angel, whom thou drivest from joy for no misdeed”)(*Frankenstein* 74)と云い、醜く創造されたが故に辿った自らの惨酷な運命の責任を創造主であるフランケンシュタインに問いただしている。これは、大それた野望を抱いて神になろうとした者、プロメテウスになろうとした者への呪いであるが、実はパーシーに対する大きな批判にもなっている。錬金術に没頭し、プロメテウスを讃えたパーシーとは全く違うベクトルをメアリは持っているのだ。怪物の吐いた呪いはフランケンシュタインだけに向けられているのではないのである。

また、小説冒頭にはミルトンの『失樂園』からの引用が見られる。

Did I request thee, Maker, from my clay
To mould me man? Did I solicit thee
From darkness to promote me? (*Frankenstein* 3)

創造主よ、私は土から人を
造って下さいとお願いしましたでしょうか。また、
闇より私を引き出して下さいと求めましたでしょうか。

上記引用は『失樂園』においてアダムが神に向かって放った言葉である。両者の関係を『フランケンシュタイン』に当てはめれば、それぞれ怪物と創造主フランケンシュタインとの関係になる。怪

物は創造主を恨み、呪っているのだが、それを小説内部の怪物による語り以示しているだけでなく、小説の外枠に設けられたエピグラフでも示しているのだ。また、エピグラフのように、物語の外側に語り場を設けることにより、引用の言葉は物語内部の怪物の意思からだけではなく、これから始まる物語を執筆したメアリ自身の意思から発せられたものという意味合いを強めている。それゆえ、メアリの批判精神はこのエピグラフが端的に語っているとも言える。

ここまでの論をまとめると、メアリ最初の小説は、フランケンシュタインという一人の人物から、多くの引用やイメージの使用により、非常に多くの連想が広がり、彼に類する幾つもの存在が浮かび上がる。そのため、メアリの批評的精神が非常に広い範囲に散らばっているようにも見えるのだが、ここには一貫した批判の対象の連鎖がある。メアリは一貫して自然の摂理に背く、強烈な野望を抱いた人物を、破滅させることで批判している。『フランケンシュタイン』では、特に中世趣味を近代科学と絡ませることで、生命の人工的創造という問題を提起している。ここにはパーシー・シェリーの姿も色濃く滲み出ており、フランケンシュタイン＝現代のプロメテウスを批判的に描くことで、パーシーも強い批判の対象となっている。

また、ロマン主義時代に礼賛されていたプロメテウスを批判的に描くことで、バイロンやパーシーが礼賛していたプロメテウスの危険な側面を示している。彼らが描いたプロメテウスは、人間を創造し、火に象徴される高度な技術を人間に与えてゼウスに反抗し、また、死の苦しみを超克する存在である。メアリはプロメテウスを近代的視点で捉えており、プロメテウスが神話上行ったことを科学技術によって実際化した場合にどうなるかを小説によって実験的に示し、警告している。ロマン主義詩人が礼賛したものを読み直し、危険な側面を解釈して批判しているのである。副題の「現代のプロメテウス」は、パーシーやバイロンが礼賛したプロメテウスへの大きな皮肉であり、メアリは徹底してプロメテウスの負の側面を読み取っている。これによって、ロマン主義時代に英雄視されていたプロメテウスは疑問視され、プロメテウスの負の側面が提示されるのである。フランケンシュタインという現代のプロメテウスが抱いた野望は、人類への恩恵をもたらさず、幾人もの人々の命を奪う悲劇的結果を導くこととなった。これは、ロマン主義時代のプロメテウス受容には無かったものである。人類を創造し、また人類に役立つ文化を生み出し、ゼウスの暴虐に耐えたことでバイロンやパーシー・ビッシュ・シェリーに礼賛されたプロメテウスであるが、彼がいかに危険な側面を持つかに注目し、提示したのが『フランケンシュタイン』なのである。この作品は、創造主となった人間の野望を称えるのではなく、その野望が引き起こした取り返しの付かない悲劇に対する強い非難を示している。このような過激な人間は自らの野望によって自滅し、人類の英雄としての資格を失うのである。

このようなメアリの批判的精神は『フランケンシュタイン』以降の作品にも繋がっていくものと考えられる。具体的に『ヴァルパーガ』や『最後の人間』等を見ても、歴史ロマンスや未来小説というジャンルの違いはあるが、一貫した野望多き英雄的人物を見ることができる。そして、メアリはこの男達を容赦無く物語の中で批判的に扱うのである。最初の小説『フランケンシュタイン』は

彼女の後の作品に見られるこのような批判精神を濃縮したようなものであり、本論文が展開していく議論の基礎も『フランケンシュタイン』に基づくところは大きい。後続の節では、本節での議論を元にして、ジャンルを変えても変わらない野望強き英雄的人物へのメアリの批判的態度を明らかにする。

1-3. 歴史ロマンスの枠組みによる英雄像破壊

前節ではプロメテウスによる神話的英雄像がいかに破壊されていくかを考察し、そこにバイロンやシェリーといった男性ロマン主義詩人が肯定的に託していたイメージまでもメアリは否定的に捉えていることを見た。メアリは後の作品に至るまで、作品の主人公である英雄の姿を、物語の全体を通して罰する傾向がある。メアリはゴシック小説風の『フランケンシュタイン』において、「老水夫の唄」等を引用しつつ、プロメテウスに込められた男性ロマン派詩人達による英雄礼賛を、いわば欺瞞のようなものとして捉え、批判的に描いていた。このようなメアリの姿勢は他のジャンルの作品にも形を変えて見られる。ホワイトはフランケンシュタインという科学者のプロメテウス像が、本節で扱う『ヴァルパーガ』の主人公に政治的形となって表れていると言う。(White 75)そこで、この節では激動のイタリア・ルネサンス時代に取材した歴史ロマンス『ヴァルパーガ』の考察を通し、『フランケンシュタイン』に続くもう一つの英雄批判を考察する。

まず、この作品の執筆過程を確認しておく。1818年からシェリー夫妻がイタリアへと旅立ったことは、二人の文芸創作という二本の大樹に大きな実を結ばせた。メアリの日記によれば、この年の5月、夫妻はベアトリーチェ・チェンチ (Beatrice Cenci) に関する資料をローマのチェンチ宮殿 (Palazzo Cenci) にある蔵書のコピーによって取り寄せ、メアリはこれをイタリア語から英語に翻訳することにより、イタリア語の勉強をしていた。(Journals 211 及び同頁の脚注1を参照)そして、この資料はパーシーが翌年に出版した『チェンチ一族』(The Cenci 1819)執筆のための主な資料となった。

このチェンチ一族にまつわる資料の読解と、14世紀イタリアのルッカ (Lucca) の君主、カストルッチョ・カストラカーニ (Castruccio Castracani) に関する資料の読解により、1820年から1821年にかけて、メアリは『ヴァルパーガ』を執筆し、1823年にロンドンのG アンド W. B.ウィッターカー (G and W. B. Whittaker) 社から出版する。

ミランダ・シーモア (Miranda Seymour) によれば、メアリは既に1817年にこの小説のアイデアを持っており、1818年にルッカで夏を過ごした際に、カストルッチョを主人公にした物語を構想し、さらに1819年にはスイスの歴史家 J C L・シモンド・ド・シスモンディ (Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi) によるイタリア史の著作に熱中していた。(Seymour 251-52)『ヴァルパーガ』の序文にメアリが羅列している資料を辿れば、シスモンディの『中世イタリア共和制の歴史』(Histoire des républiques italiennes du moyen âge)、ニッコロ・マキャヴェッリ (Niccolò Machiavelli) の『ルッカのカストルッチョ・カストラカーニの生涯』(La Vita di Castruccio Castracani da Lucca)、ニッコロ・テグリーミ (Niccolò Tegrini) の『カストルッチョ・カストラカーニの生涯』(Vita Castrucii Castracani)、ジョバンニ・ヴィッラーニ (Giovanni Villani) の『フィレンツェ年鑑』(Croniche Fiorentine) 等が具体的に挙げられる。⁹

こうしてメアリは皇帝党 (ギベリン Ghibellines) と教皇党 (ゲルフ Guelphs) が覇権争いをしている14世紀のイタリア都市国家を舞台に、カストルッチョと彼を巡る二人の女性を主な登場人物に

した歴史ロマンスを書き上げたのである。

メアリが出版した最初の小説である『フランケンシュタイン』は書評界で猛烈な批判の嵐を巻き起こしたが、『ヴァルパーガ』に対する当時の書評における反響は概ね良好である。『ブラックウッズ・エジンバラ・マガジン』(*Blackwood's Edinburgh Magazine*) 第13号(1823年5月発行)の書評を例に挙げれば、「シェリー夫人(Mrs Shelley)」は「最も才能ある著者(“the most gifted author”)」(283)で、『ヴァルパーガ』は「知的な小説(“a clever novel”)」(285)であり、先行するロマンスとは全く違うものである(293)と評されている。¹⁰ 保守的で知られるこの雑誌が『ヴァルパーガ』をある程度評価しているということは、この作品が当時の保守的なディスコースの枠組を逸脱しないものであると見られていたからであろう。しかし、この作品が保守的であるかどうかについては疑問が残る。何しろ、メアリは物語の中で主人公の座を占める英雄的人物を最終的に貶める結論を用意しているからである。本節は出版当時の保守的な書評が気付かなかった、この作品に見られる斬新な英雄像批判を読み取り、メアリによる『フランケンシュタイン』に続くロマン主義時代の英雄像の批判について検証する。

1-3-1 既存の歴史ロマンスの枠組

ロマンス的英雄像を破壊するに当たっては、まず英雄が示される物語的枠組みを明らかにしなければならない。ここでは、『ヴァルパーガ』が持つ歴史ロマンスとしての枠組みを明らかにし、やがて崩されるロマンスとしての特徴がどこにあるのかを探る。

メアリは『ヴァルパーガ』の大枠として、カストルッチョを主人公とした既存の歴史ロマンスの形態を提示している。実際、小説の最初はカストルッチョの家系について語られ、その後、少年時代、青年時代と彼に焦点が当てられて物語が進行していく。しかし、物語はカストルッチョの視点から一直線に進むのではなく、二人の女性を介して二項対立、三角関係、と複雑に拮抗関係を変えていく。そして、このように関係性が順次変わっていくところにメアリの英雄批判の視点が見られる。以下、英雄批判の対象となる主人公カストルッチョを巡る人間関係の力学的変遷を辿り、『ヴァルパーガ』の英雄批判としての特質を探る。

次に引用する少年時代のエピソードはルッカの君主へと上り詰めるカストルッチョの性格形成を考察する上で重要な場面である。

Florence was then in a frightful state of civil discord. The Ghibelines had the preponderance; but not a day passed without brawls and bloodshed. Our exiles found many of their townsmen on the same road, on the same sad errand of seeking protection from a foreign state. Little Castruccio saw many of his dearest friends among them; and his young heart, moved by their tears and complaints, became inflamed with rage and desire of vengeance. (*Valperga* 11)

当時フィレンツェは都市内部の不和による恐ろしい状況にあった。ギベリンが優勢であったが、口論や流血沙汰の起ころぬ日は無かった。我々の亡命者は同じ道で郷里の住民を見つけた。それはつまり、他の都市国家からの保護を求めると同じ悲しい過ちを犯しているということだった。小さなカストルッチョは多くの親友をそんな人達の中に見て、幼い心は彼らの涙や不平に揺り動かされ、怒りと復讐心に燃え上がった。

カストルッチョの生まれはアンテルミネリ (Antelminelli) 家というギベリンに属するルッカの名家である。それが対抗勢力であるゲルフの武力によって追放され、フィレンツェに逃げていたのである。ところが、そのフィレンツェでも上に引用したような悲惨な光景が繰り返され、カストルッチョに「復讐欲」を植え付けるのである。『ヴァルパーガ』を読了すると、「復讐」という言葉が非常に重みを持つのだが、ここでは家族や友人共々ゲルフという敵によって憂き目に晒され、少年風の正義感に燃えているカストルッチョの人物像を読者に印象付ける。そしてまた、このような悲惨な光景を目にした少年ならば、怒りに燃えるのも当然であるという共感の念を読者に引き起こし、『ヴァルパーガ』がカストルッチョを主人公にした物語であることに何の違和感も持たせない。

物語全体を貫くカストルッチョの行動原理となっているのは、上述したように、自らの属するギベリンの一人として、敵であるゲルフに対抗する強い復讐心であり、作品は巨大な二項対立を基にしたロマンスを樹立する。しかし、『ヴァルパーガ』は単純な二項対立の物語を許さない。その要因の一つは幼馴染の女性ユーサネイジア (Euthanasia) の存在である。メアリは、女性による英雄批判という観点からこの作品を執筆しており、単純なロマンスの構築を許さなかったのではないと思われる。

ユーサネイジアはカストルッチョの父ルッジェーリ (Ruggieri) の友アントーニオ (Antonio) がヴァルパーガ城の娘と結婚したことで生まれた娘である。アントーニオはゲルフに属するにも関わらず、戦いで傷ついたルッジェーリを逃がして友情を育んだ。つまり、ルッジェーリとアントーニオの間には政治的派閥を乗り越えた友情による繋がりがあり、同じようにその息子と娘も繋がっている。

しかし、これは一つの矛盾である。もし、両者が互いの政治的派閥を乗り越え、二人の間に存在する愛を至上の価値とするのであれば、マイケル・ロシントン (Michael Rossington) が述べているように、シェイクスピア (William Shakespeare) の『ロミオとジュリエット』を先行とするような「情熱」(passion) と「信念」(discipline) の葛藤の物語として考えることもできる。(Rossington x) だが、『ヴァルパーガ』の場合、カストルッチョは次第に情熱よりも信念を優先させてしまう。従って、両者の政治的信念の違いを超えるような、共通の情熱というものが消え失せていくのである。

このことは、既に二人の子供時代にはっきりとその萌芽が見られる。ユーサネイジアは幼い頃から「自由」(“freedom”) (Valperga 19) や「平和なる統治」(“the reign of peace”) (Valperga 19) を理想としていた。一方のカストルッチョは大胆な野心を語る。

“There—there—there, and there, shall my fame reach!” —and then, in gay defiance, casting his eager glance towards heaven: — “and even there, if man may climb the slippery sides of the arched palace of eternal fame, there also will I be recorded.” (*Valperga* 23)

「そこにも、そこにも、そこにも、そしてあそこにも、僕の名声が轟くんだ！」そして、陽気で大胆果敢に、熱狂的な視線を空に向けた。「そしてあそこにも。もし、永遠の名声のアーチのある宮殿に向かって、滑るような斜面も登ることができるなら、そこにも僕の名は記されるんだ。」

このように、自分の軍事的名声がトスカーナ地方全域に轟くことを一番の理想としているのである。

メアリの序文 (*Valperga* 5) によると、当時のイングランドの読者はカストルッチョに関してマキヤヴェッリの著作を通して知られていたようである。しかし、ユーサネイジアはメアリ独自の創作による人物であり、カストルッチョに関する背景知識を持っている読者でも、この先二人の関係がどうなるかは予想できないであろう。従って、先にロシントンが挙げているように、『ロミオとジュリエット』のような、信念を超えた愛の成就が期待され得るものでもある。

傭兵となって武勲を立てるカストルッチョはみるみるうちに地位を上り詰めてゆく。軍事的情熱に燃えているカストルッチョは、ユーサネイジアとの矛盾を孕んだ関係にあまり悩む様子を見せない。むしろ悩むのはユーサネイジアの方である。ユーサネイジアの故郷であるフィレンツェはゲルフの勢力の強いところであり、カストルッチョの属するギベリンはここを制圧しなければならない。征服する側であるカストルッチョにしてみれば、フィレンツェを制圧してもユーサネイジアだけは特別扱いすることによって二人の関係を維持していこうと考えることが可能である。しかし、それはカストルッチョの一方的な考え方であり、ユーサネイジアにとってみれば、故郷の人々が苦しめられることは非常な悲しみである。カストルッチョへの愛と、フィレンツェへの愛との間に引き裂かれるユーサネイジアは、『ヴァルパーガ』の中でも特に精神的苦しみに悩み続ける登場人物として存在感の強い人物である。

このように、政治的信念の違いを抱えつつも、愛を育む二人の関係が構築されていくのに対し、新たな関係を築く女性の存在としてベアトリーチェ (Beatrice) に注目しなければならない。彼女はボヘミアのウィルヘルミナ (Wilhelmina of Bohemia) という異端信仰を持つ女性と謎の男性との間に生まれた娘であり、異端教義を信じていることはもちろんのこと、自身も予言者として活躍し、人々の間からは人気を集める謎めいた少女である。中世の物語につきものの異端審問に当然ベアトリーチェもかけられるのだが、民衆の猛反対や、彼女に同情的な司祭やカストルッチョの力によって解放される。

カストルッチョと間もなく恋に落ちるベアトリーチェであるが、以下に引用するカストルッチョ

がベアトリーチェを抱きしめる場面は、彼を巡るあらたな人間関係の構図を提示する。

He loved her as he would have loved any thing that was surpassingly beautiful; and, when these expressions, that intimated somewhat of enduring and unchangeable in their intercourse, intruded themselves, they pained and irritated him: he turned to the recollection of Euthanasia, his pure, his high-minded, and troth-plight bride; she seemed as if wronged by such an idea; and yet he hardly dared think her purer than poor Beatrice, whose soul, though given up to love, was imbued in its very grain and texture with delicate affections and honourable feelings; all that makes the soul and living spark of virtue.

(*Valperga* 152; emphasis added)

彼はベアトリーチェをこの上なく美しきものを愛するように愛した。そして、永続的で不変の何かを暗示するこのような愛情表現が介入してくると、彼は苦しみ、腹を立てた。彼はユーサネイジアを思い出した。彼の純粋な、気高い、そして婚約を誓った花嫁である。こんな考えでは彼女を傷つけることになるかとも思われた。しかし、彼はユーサネイジアを不幸なベアトリーチェ以上に純粋だとはほとんど考えようとしなかった。ベアトリーチェの魂は愛に引き渡されていたが、その性質の細やかなところまで、繊細な愛情と誇り高い気持とを吹き込まれていた。それら全てが魂と生きいきとした美德の輝きを作り出すのだ。

大変情熱的な場面であるが、特に下線部に注目されたい。カストルッチョの脳内にはユーサネイジアの姿がよぎるのであるが、彼女が持つ純粋さは今やベアトリーチェの純粋さを超えるものではないのである。今や、カストルッチョにとって二人の女性は、いずれも甲乙付けがたい人物として座を占めている。こうしてカストルッチョ、ユーサネイジア、ベアトリーチェ三者の間には三角関係が成立するのである。

さらにこの三角関係の内部には、以下の引用部分からユーサネイジアとベアトリーチェの間に対立関係を生むことになる。ベアトリーチェの元を去ってルッカに戻ろうとするカストルッチョに対し、ベアトリーチェは恋人がいるのかと尋ねる。ユーサネイジアという恋人がいることを明かしたカストルッチョに対し、ベアトリーチェの言葉と心境は以下のように綴られる。

“Enough, I will remember that name in my prayers. Now, go! seek not to come again; the entrance will be closed; do not endeavour to see me at the house of the bishop; I shall fly you as a basilisk, and, if I see you, your eyes will kill me. Remember these are my words; they are as true, as that I am all a lie. It will kill me; but I swear by all my hopes never to see you more. Oh, never, never!”

She again sank down pale and lifeless, pressing her hands upon her eyes, as if the more speedily to fulfil her vow. Castruccio dared stay no longer, he fled as the daemon might have fled from the bitter

sorrows of despoiled Paradise; he left her aghast, overthrown, annihilated. (*Valperga* 155-56)

「十分です。その名前はお祈りの時にも思い出さずでしょう。さあ、行って下さい！二度と来ないで下さい。入り口は閉めておきますから。司教のお宅で私に会おうなどとはなさらないで下さい。私はバシリスクのように貴方の元から飛んでいきます。もし、貴方を見ることがあれば、貴方の目に私は殺されてしまいます。これが私の言葉だということを覚えていてください。この言葉は私自身がすっかり嘘の塊であるのと同じくらい本当のことなのです。こんなことをしたら死んでしまいますが、私のあらゆる希望にかけて、貴方とは二度と会わないと誓います。嗚呼、二度と、二度とです！」

ベアトリーチェは再び顔を蒼くして活力を失って倒れ、両手で目を覆った。まるで一層速やかに自らの誓いを満たそうとするかのようにだった。カストルッチョはそれ以上長く留まろうとはせず、悪霊が汚された楽園の辛い悲しみから飛び去るようにしてその場から逃げた。ベアトリーチェが度を失い、打ち負かされ、破滅するままに。

ユーサネイジアという恋人がいながら、カストルッチョに甘い夢を見せられていたことにベアトリーチェは憤り、悲しんでいる。このような女性の描写に比して、カストルッチョの態度はあまりに淡々としたものである。欲望の赴くままに女性を落とし、自らの都合によって女性の元を去り行く彼を楽園から逃げる悪魔に喩える地の文は、メアリによるカストルッチョに対する皮肉、或いは批判さえ感じさせるものである。

また、この場面はバーバラ・ジェイン・オサリヴァン (Barbara Jane O'Sullivan) が指摘しているように (O'Sullivan 148) 性的な接触を暗示するものであろう。引用文を含む章のタイトルは "Fall of Beatrice" であり、これはオサリヴァンの主張する処女喪失を示すのみならず、神の声を聞いて予言をするという巫女的存在であるベアトリーチェが、男性との肉体接触によってその聖性を失うことも示している。カストルッチョは聖女の聖性を奪い、墮落させる人物であり、歴史的名声を築きはしても、この小説において決して礼賛される人物ではない。歴史ロマンスの体裁を取りながらも、主人公カストルッチョは決して肯定的に描かれているのではなく、むしろ批判の対象となる過度な政治的野望の持ち主として描かれているのだ。

1-3-2. 既存のロマンスの破壊

しかし、メアリは既存のロマンスによく見られるような、男女の単純な三角関係を描くことでは満足しない。これまでの三角関係における構図では、頂点に据えられたカストルッチョが、二人の女性とそれぞれ男女の関係で結ばれていたのだが、この構図が解体していくのである。そしてこの解体にこそメアリの英雄批判が込められている。

ルッカでカストルッチョに対する陰謀が発覚すると、カストルッチョは容赦無く関係者 300 人を

処分する。フィレンツェからルッカへ戻って冷厳な判断を下すカストルッチョの姿は次のように描写される。

He was no longer the same as when he had quitted it; he returned full of thought, - with a bent brow, a cruel eye, and a heart not to be moved from its purpose by weakness or humanity. ... Ambition, and the fixed desire to rule, smothered in his mind the voice of his better reason; and the path of tyranny was smoothed, by his steady resolve to obtain the power, which under one form or other it had been the object of his life to seek. (*Valperga* 173)

彼はもはやこの地を去ったときの彼ではなかった。彼は多くの考えを抱いて戻ってきたのだ。眉をひそめ、惨酷な目つきで、心は弱さや人情などで目的から逸れることはない。... 野心や固定化した支配欲は、彼の心のより良き理性の声を抑圧した。そして彼の権力獲得への着実な決心が暴政の道のりをならした。それはどのような形を取るにしても、彼の人生の目標であったのだ。

カストルッチョの内面的な変化は、ここに描写されている彼の表情から明らかである。ユーサネイジアと愛を育んでいた頃のカストルッチョの面影は消え、今や冷酷な君主として残酷な目つきをしており、人間に対する同情の念や信頼などといったものは微塵も残っていない。

このようなカストルッチョに対するユーサネイジアの言葉は彼とは正反対の性質を持つものである。

As a Ghibeline you know that I loved you; and it is not words alone that cause my change; fight the Florentines with words only, and I am still yours. But more than I love Florence, or myself, or you, Castruccio, do I love peace; and my heart bleeds to think that the cessation of bloodshed and devastation which our poor distracted country now enjoys, is to be of short duration. ... What would you have? Honour, fame, dominion? What are these if peace do not purchase them, but contempt, infamy and despotism! Oh! rule your own heart; enthrone reason there, make virtue the high priest of your divinity; let the love of your fellow-creatures be your palace to dwell in, and their praises your delicate food and costly raiment; and, as all sovereigns have dungeons, so do you have them, in which your pride, ambition, and, forgive the word, your cruelty, may be enchained; and then the purple-clad emperors of Constantinople may envy your state and power. (*Valperga* 178-79; emphases added)

ギベリンとして、私が貴方を愛していたことはご存知ですね。私が変わったのは言葉だけの問題ではありません。言葉だけでフィレンツェと戦うなら、私は依然貴方のものです。しかし、

カストルッチョ、私はフィレンツェを愛している以上に、或いは私自身を、或いは貴方を愛している以上に、平和を愛しているのです。私たちの貧しく荒れ果てた町が今は流血と荒廃から免れています、それが一時的なものに過ぎないと思うと、私の心は血を流します。貴方に何かがあるというのです。名誉ですか、名声ですか、支配力ですか。それらが平和によってもたらされずに、軽蔑や醜行、暴政によってもたらされるのなら、そんなもの一体何になりますか！ 嗚呼！ご自分の心を治めて下さい。そこで理性を王位に就かせ、美德をご自分の神性の高位聖職者と成して下さい。仲間の愛を宮殿にして住み、彼らからの賞賛を貴方の風味豊かな糧や高価な衣服にして下さい。そして、全ての君主が地下牢を持っているように、貴方も持つのです。そこで貴方の誇りや野心、そして、失礼ながら、貴方の惨酷さを鎖に繋ぐのです。そうすれば紫の服を着たコンスタンティノーブルの皇帝も貴方の国と力を羨むでしょう。

カストルッチョを愛していたことは今や過去形の“loved”で表現され、既に失われていることが示されている。それとは対照的に、ユーサネイジアが今何よりも愛しているのは「平和」であり、現在形の“love”で表現されている。これは、今まで築かれていたカストルッチョとユーサネイジアとの関係が破綻し始めていることを示すものである。カストルッチョとユーサネイジアの間にはそもそも政治的な対立を抱えた上での恋愛関係があったことを既に確認したが、カストルッチョは政治を優先し、ユーサネイジアは平和を優先している。ユーサネイジアの理論では、平和あってこそその政治的「名誉、名声、支配」であり、両者を逆にした価値観を持っているカストルッチョとはもはや関係を結ぶことが困難とならざるを得ない。

こうして、カストルッチョとユーサネイジアとの関係が崩れるわけであるが、カストルッチョの愛人ベアトリーチェとの関係はどうなるであろうか。『ヴァルパーガ』はそれまでの三角関係に代わる新しい構図を提示している。カストルッチョに捨てられたベアトリーチェは身を隠し、ローマを目指して傷心の巡礼の旅へと出るのであるが、このことをきっかけにベアトリーチェという存在がユーサネイジアにばれてしまう。ユーサネイジアの質問攻めによって、結局カストルッチョはベアトリーチェとの関係を正直にユーサネイジアに白状しなければならなくなるのだが、それを聞いた時のユーサネイジアの言葉は『ヴァルパーガ』を貫く新たな原理の登場を示している。

Castruccio endeavoured to evade the question, and afterwards to answer it by the relation of a few slight circumstances; but Euthanasia, struck by his manner, questioned him so seriously, that he ended by relating the whole story. Euthanasia was deeply moved; and earnest pity succeeded to her first astonishment; astonishment for her powers and strange errors, and then compassion for her sorrows and mighty fall. Castruccio, led on by the memory of her enchantments, spoke with ardour, scarcely knowing to whom he spoke; and, when he ended, Euthanasia cried, “She must be followed, brought back, consoled; her misery is great; but there is a cure for it.” (Valperga 189)

カストルッチョはその質問を避けようとしたが、後になって少しだけ状況を話して答えようとした。しかし、彼の様子に衝撃を受けたユーサネイジアは非常に深刻になって彼に質問したため、カストルッチョは全容を明かしてこの話を終わりにした。ユーサネイジアは心の底まで動揺した。そして、最初の驚きに続いて、心から哀れみを覚えた。つまり、ベアトリーチェの力と不可思議な過ちとに驚いた後、彼女の悲しみと大きな失墜に同情したのである。カストルッチョはベアトリーチェの魅力を思い出したことで、熱心に話をしたが、ほとんど誰に向かって話しているのか分からなかった。そしてカストルッチョが話を終えたとき、ユーサネイジアは次のように叫んだ、「彼女を追いかけて連れ戻し、慰めてあげなくてははいけません。彼女の悲しみは大変なものですが、それを癒すものがあるのです。」

ユーサネイジアとベアトリーチェとの間にはカストルッチョを巡る激しい対立関係というもものが生まれていない。むしろ、ユーサネイジアはベアトリーチェの境遇に同情し、悲しみ、彼女を支えようとするのである。愛する者との間に障壁があれば、それを乗り越えるため、その障壁に嫉妬を覚えたり憎むということは当然起こり得るものの、ユーサネイジアにとってベアトリーチェはカストルッチョとの恋愛を阻むものとして立ちはだかっているのではない。ユーサネイジアの愛を阻むものはカストルッチョの残虐性なのである。従って、ユーサネイジアは嫉妬や恨みとは違う形でベアトリーチェとの関係を結ぶこととなる。

これは、既存のロマンスを破壊する新たな力学の誕生ではなからうか。男女関係を巡る三角関係ではない、女性二人対男性一人の新たな形の二項対立なのである。両者は恋愛によって対立関係にあるのではなく、むしろ残虐な暴君と化した政治家に対する女性陣の組織化なのである。これは、既存の歴史ロマンスに対する大きな挑戦と見てよいだろう。

ユーサネイジアとベアトリーチェは、さらに強い女性同士の強い絆を結ぶ。愛の悲しみから巡礼の旅に出たベアトリーチェは、途中捕まって異端審問にかけられるのであるが、その女性がベアトリーチェであることが分かり、ユーサネイジアは面会へと赴く。そこで交わされるのが次のような会話である。

“I [Beatrice] will do all that you tell me; I will be docile, good and affectionate; - I will be obedient to your smallest sign, kindest, dearest Euthanasia. Trust me, you shall make me a Catholic again, if you will love me unceasingly for one whole year, and in the mean time I do not die. I am very teachable, very, very tractable; but I have suffered greatly, as one day you will know; for I will tell you every thing. Now, good bye; I am very tired, and I think I shall sleep.”

“Sleep then, poor creature; here is a couch ready for you; I will watch near you; and may your dreams be pleasant.”

“Give me your hand then; I will hold it while I rest; how small, and white, and soft it is! Look at mine, it is yellow and dry; once it was like yours; I think it was rather smaller, but never so well shaped; the tips of my fingers and my nails were never dyed by so roseate a tint as this, nor was the palm so silken soft. You are very beautiful, and very good, dear Euthanasia; I hope you are, and will be happy.”

(Valperga 246)

「言ってくれば何でもします。私は素直で、善良で、愛すべき者になります。親切で大切なユーサネイジア、私は貴方のちょっとした合図にも従います。信じてください、もし私を丸一年の間ずっと愛して下さるのなら、再びカトリック教徒にもなります。そして、少しの間は生きているでしょう。私はとても従順なのです。とても、とても素直なのです。しかし、私は大変苦しんできました。それはいつかあなたの知るところとなるでしょう。私はあなたに全てお話すつもりですから。さあ、さようなら。私はとても疲れてしまいました。もう眠ります。」

「おやすみなさい、可愛そうな人。ここに寝台を用意しておきました。傍で見えていますね。良い夢が見られますように。」

「じゃあ、手を貸して。休んでいる間、握っています。なんて小さくて、白くて、柔らかいのでしょうか。私の手を見て。黄色くてかさかさ。以前はあなたの手に似ていて、もっと小さかったと思うわ。でも、そんなにいい形をしていなかったけど。指先も爪もこんなに薔薇色ではなかったし、手のひらもこんなに絹のように柔らかくはなかったわ。大切なユーサネイジア、貴方はとても綺麗で性格も素敵。貴方が今も未来も幸せでいてくれたら、と思います。」

ここで交わされている会話をレズビアン的であると解釈するのは度を過ぎているであろうか。だが、女性同士の間でかなり強い愛情表現がなされているのは確かである。そして、弱々しくユーサネイジアの手を握るベアトリーチェには、か弱い伝統的女性的イメージが付与され、もう一方のユーサネイジアはそんなベアトリーチェを気遣う男性的イメージが担わされている。

阿部美春はユーサネイジアを「聖母マリアのような理想の女性であると同時に、暴君に抵抗する女プロメテウスを思わせる女性」と評し(阿部 82) ティロッタマ・ラジャン(Tilottama Rajan) はプロメテウス像がバイロン風のカストルッチョとシェリー風のユーサネイジアに二分されているとも述べている。(Rajan 88-89) 両者の意見において共通するのは、ユーサネイジアは既存の権力に立ち向かう力強い女性像を提示しているところであり、プロメテウスやシェリーといった男性の英雄的イメージが付与されている。その一方、ベアトリーチェは伝統的な女性のイメージを超えることはない。ただし、ここには西洋の伝統的な女性像、すなわち天使と魔女という両極端のイメージが存在する。阿部もベアトリーチェを「神に仕える聖女と異端の魔女という両義的姿をもつ女性」と評している。(阿部 82) このような二人はそれぞれ伝統的な意味における男性的役割と女性的役割を分担し合い、強い絆で結ばれているのである。

ユーサネイジアとベアトリーチェという女性同士の結び付きが強くなれば、当然男性であるカストルッチョとの対立が浮き彫りになるという側面が出てくる。ここで提示されるのは男性原理と女性原理の対立という構造である。

カストルッチョは人命に対して無慈悲になっていく。それは、君主として権力の座を維持するためには止むに止まれぬ事情があるためというのも確かではある。そして彼自身、自分の無慈悲さには自覚的であることが以下の彼の言葉から理解できる。

Look into your own heart; or, if that be too peaceful, gaze on mine; I will tear it open for your inspection. There is remorse, hatred, grief—overwhelming, mighty, and eternal misery. God created me: am I the work of a beneficent being? Oh, what spirit mingled in my wretched frame love, hope, energy, confidence, —to find indifference, to be blasted to despair, to be as weak as the fallen leaf, to be betrayed by all! Now I am changed, —I hate; —my energy is spent in curses, and if I trust, it is to be the more deeply wounded.

(Valperga 243-44)

自分の胸をよく見てみる。或いは、もしお前の胸があんまり穏やかだったら、私の胸を見ろ。引き裂いてお前に見せてやる。ここには後悔、憎しみ、溢れる悲しみ、巨大で永遠の悲しみがある。神は私を創りたもうたが、私は善良な存在だろうか。嗚呼、惨めな我が身の内に、いかなる精神が愛や希望、力、自信と交わり、その結果無関心となり、絶望に陥り、落ち葉のように弱り果て、あらゆるものに裏切られることになったか！私はもう変わった。憎むのだ。私の力は呪いに費やされ、もし何かを信じたりしたら、それによってさらに深く傷つくことになる。

この引用からは彼が人間を信じられなくなったその悲しさを感じることができ、君主となるためには人を容易に信じてはならないという宿命を読み取ることもできる。その意味において、ある程度読者はカストルッチョに同情することも可能ではある。しかし、メアリはこのようなカストルッチョと二人の愛人との間に大きな対立要素を持ち込み、男性原理を批判することで小説は終末に向かう。そもそも、そうでなければなぜ以下のようなベアトリーチェの体験を差し挟む必要があるのだろうか。以下はベアトリーチェがユーサネイジアに語った三年間の牢獄生活を説明する一部である。

It has changed me, much changed me, to have been witness of these scenes; I entered young, I came out grey, old and withered; I went in innocent; and, if innocence consist in ignorance, I am now guilty of the knowledge of crime, which it would seem that fiends alone could contrive. What was he, who was the author and mechanist of these crimes? he bore a human name; they say that his lineage was human; yet could he be a man? During the day he was absent; at night he returned, and his roofs rung with the sound

of festivity, mingled with shrieks and imprecations. It was the carnival of devils, when we miserable victims were dragged out to—— (Valperga 257)

これらの光景を見て、私は変わってしまいました。すっかり変わってしまいました。私がそこに入った時は若かったのですが、出てくる頃には白髪交じりになり、年をとって衰えていました。中に入った時は無垢でした。そして、無垢というものが無知によって成り立つものなら、今の私は罪を知ったやましい存在です。この罪はあの悪魔だけがもくろむことのできるものです。これらの罪を記し、作り出した彼とは何だったのでしょうか。彼には人間の名がありました。彼の血筋は人間の血筋と言われています。しかし、彼が人間であり得たのでしょうか。彼は昼に外出し、夜に戻りました。彼の屋敷の屋根は饗宴の音に鳴り響き、叫び声や罵りの声と入り混じりました。それは悪魔の祭りで、私たち不幸な犠牲者が引きずり込まれたのは

この場面はベアトリーチェが陵辱されていることを示唆するものである。ベアトリーチェはローマを目指して旅していた時、途中で倒れてしまった。目覚めてみれば上記の引用にある謎の男のいるところへ連れてこられ、辱められていたのである。この男は後になって聖アンブロシウス大聖堂参事会員バッティスタ・トリパルダ (Battista Tripalda) であることが発覚する。このような挿話はメアリと交流のあったマシュー・グレゴリー・ルイス (Matthew Gregory Lewis) の『マンク』(The Monk: A Romance 1796) をも想起させる。¹¹ ただし、ミランダ・シーモアの言うように、メアリはマルキ・ド・サド (Marquis de Sade) のような資質の作家ではなく、非常に控えめな表現で事の次第を表現している。(Seymour 263) しかし、ここで何が行われているかは明らかである。この後ベアトリーチェは発狂して死んでしまう。このような挿話をわざわざ入れたこと自体、男性原理に対する大きな不信、批判を表明していることの証拠であると言える。

メアリが昔からのロマンスにありがちな男女を巡る単純な三角関係を打ち壊し、男女関係を巡る巨大な二項対立へと移行させたのはある程度意図的であったのではないか、と思われる。ユーサネイジアはカストルッチョに対する謀反の廉で牢獄に入れられるのであるが、カストルッチョは彼女を国外追放に処する。その場面には男女関係における性の二項対立が明確に書かれている。

“Your friends are too dangerous enemies of the commonwealth, to be rescued from the fate that awaits them. Your sex, perhaps the memory of our ancient friendship, plead for you; and I do not think that it accords with your wisdom to make conditions with one who has the power to do that which best pleases him.”

“And yet I will not yield; I will not most unworthily attend to my own safety, while my associates die. No, my lord, if they are to be sacrificed, the addition of one poor woman will add little to the number of your victims; and I cannot consent to desert them.” (Valperga 317; emphases added)

「お前の友はあまりに危険な共和国の敵であり、彼らを待ち受けている運命から救ってやることはできない。お前の性と、恐らく我らの古い友情のよしみが、お前を弁護している。そして私も、お前の性は自分で一番満足のいくようにすることのできる男のために状況を作り出しても、それがお前の賢明さに合致するとは思わないのだ。」

「それでも私は屈しません。仲間たちが死んでいく中、自分の身を守ろうなんて思いません。それは最も不真面目なことです。いいえ、閣下、もしも彼らが犠牲になるのなら、一人の不幸な女を加えてもあなたの犠牲者の数はほとんど変わらないでしょう。私は彼らを見捨てることに同意できないのです。」

カストルッチョとユーサネイジアとの間で交わされている会話であるが、特に下線部に注目されたい。メアリは二人の対立図式に男女による性別の違いを組みこんでいる。カストルッチョがユーサネイジアの極刑を赦免するのは女性だから、という意識が働いているのが読み取れるのに対し、ユーサネイジアはそのような男女の違いは関係ないという立場である。カストルッチョは男女の違いを明確に意識しており、女性だから許すべきという決断を下している。それに対するユーサネイジアの反論はそのような因習的な女性観に基づく差別意識を拒み、カストルッチョの性差に基づく判断に反発するものである。ここでユーサネイジアは明らかに、暴君カストルッチョの男女の性差に基づく考え方に戦いを挑んでいる。『ヴァルパーガ』は男性による女性の差別化に対して、このように反旗を翻す作品なのである。

また、メアリが暴君となる男性への批判を『ヴァルパーガ』に込めたのは同時代的な歴史的事実にも関係しているであろう。メアリが不安を覚えた政治的男性原理の象徴的人物はナポレオンである。パーシー・シェリーが『ヴァルパーガ』の出版を仰いで出版者のチャールズ・オリアー (Charles Ollier) に宛てて 1821 年の 9 月 25 日に書いた手紙には、カストルッチョは「小さなナポレオン」(“a little Napoleon”) であるとの記述が見られる (PBSL 2: 353)。また、『ブラックウッズ・エジンバラ・マガジン』の評者もナポレオンの姿を読み取っている (Blackwood's 284)。

当時の読者は、暴君と化したカストルッチョにナポレオンの姿を彷彿させられた者が少なくなかったであろうと思われる。そして、メアリはそのような暴君に対し、不安を覚え、批判を加えているのである。『ヴァルパーガ』が出版当時に比較的好意的な評価を受けたのは、このようにナポレオンに対する批判的読み方も可能であったからではないだろうか。それゆえ、保守的な書評界からもこの作品に肯定的評価を下すことができたのである。もちろん、その事実と、メアリが作品に込めた男性英雄像批判という決して保守的ではないメッセージとは別次元の話である。

男性君主による圧制への批判は『ヴァルパーガ』の最終章の結末によって決定的となる。国外追放に処されたユーサネイジアは船出するが、どこへ行ったのか、その消息は明らかでない。そして、次の文で締めくくられるのである。

Earth felt no change when she died; and men forgot her. Yet a lovelier spirit never ceased to breathe, nor was a lovelier form ever destroyed amidst the many it brings forth. Endless tears might well have been shed at her loss; yet for her none wept, save the piteous skies, which deplored the mischief they had themselves committed; none moaned except the sea-birds that flapped their heavy wings above the ocean-cave wherein she lay; and the muttering thunder alone tolled her passing bell, as she quitted a life, which for her had been replete with change and sorrow. (*Valperga* 322)

彼女が死んだ時、大地は何の変化も感じなかった。しかし、これ以上愛らしい魂が息をすることをやめたことは決して無く、これ以上愛らしい肉体が、多く生まれる肉体の中で破壊されたこともなかった。彼女が亡くなったことにとめどない涙がぬぐわれたのも、もっともなことだ。しかし、彼女のために泣いたものは、慈悲深い空以外にはおらず、空は自らの犯した災いを悲しんだ。海鳥以外に嘆いたものはいなかった。海鳥は彼女の眠る海の洞窟の上で羽を羽ばたかせた。そして、彼女が息を引き取った時、囁く雷だけが彼女の弔いの鐘を鳴らした。人生は、彼女にとって変化と悲しみに満ち満ちたものであった。

ここに示される、一人の人間の死に対する雄大な自然の落ち着いた姿は、ワーズワス風の自然描写であると言える。彼女の死は人々から忘れられている。たとえば、ワーズワスの『逍遙』にもそのような描写が出てくる。

彼女は死に、
彼女の小屋から光は消えた。
小屋は朽ち果てるままとなり、
彼女は静かな墓の中で、忘れられた。

She is dead,
The light extinguished of her lonely hut,
The hut itself abandoned to decay,
And she forgotten in the quiet grave. (*Excursion* 1.507-510)

ひっそり廃屋で亡くなったマーガレット (Margaret) のように、ユーサネイジアを看取るものはなく、その消息を知る者は誰もいない。このような風景によって小説は閉じられるのだが、そこに描かれているのはユーサネイジアの死であって、カストルッチョの死ではない。この章の次には「結論」(“Conclusion”) が付けられ、その後のカストルッチョの生涯が描かれてはいるのだが、簡潔に

歴史的事実を述べるに留まり、小説として人物の内面に迫って描くことを完全に放棄している。これは小説の主人公を考える上では重大な問題である。

この小説の主人公は果たしてカストルッチョであったのだろうか。或いは、ユーサネイジアに焦点を絞った章によって終わる小説は果たしてカストルッチョを主人公にしていると言えるのだろうか。

執筆の過程を追えば、『ヴァルパーガ』の題名は元々 ‘Castruccio, Prince of Lucca’ であった。ところが、1823年にメアリの父ウィリアム・ゴドウィンの提案を受け入れて ‘Valperga’ の題を付した。(Seymour 253) ここで不思議なのは、なぜ「ヴァルパーガ」なのかである。この謎に対し、メアリはイングランドからドイツを旅した聖人ワルブルガ(Walpurga)に興味を持っていたのではないかと説明がしばしばなされる。(Seymour 253) ワルブルガは魔女のサバトであるワルブルギスの夜(Walpurgis Night)の語源ともなった語であり(Seymour 253)、メアリの錬金術のみならず異端やオカルトへの強い関心を示すものである。

しかし、それ以上に、メアリはカストルッチョを主人公にすることに違和感も抱いていたのではないだろうか。本当にカストルッチョを主人公にするためには、引用したような余韻を残すユーサネイジアの死で終わらせるよりも、カストルッチョの死までを描くべきである。しかし、そのような書き方をせずに、カストルッチョの後半生は小説の本文とは別枠に設けられた「結論」の中で簡潔に歴史的事実のみ記述されている。つまり、ユーサネイジアの死までが『ヴァルパーガ』の本文のようなものなのだ。これは、カストルッチョに対する一つの批判と読み取ることができる。メアリは小説の終わり近くにおいて、カストルッチョを主人公の座から追い出し、ユーサネイジアを中心とする描写を多くしている。しかし、だからといってユーサネイジアが小説全体を貫いて主人公の役割を与えられているとは言いにくい。従って、小説全体を貫く主人公がいなくなっているのである。カストルッチョは主人公とは言っても小説の最後では主人公としての表舞台から退いており、事実上主人公の存在は零となり、支配者の座は空になっている。そのため、人物関係が生み出す緊張感も無くなっている。

この状況が、再考された小説の題名に表れているのではないだろうか。そして、不在の主人公の位置を埋めるのが「ヴァルパーガ」という言葉なのである。「ヴァルパーガ」はカストルッチョが攻略しようとした城の名前であり、この城は、たとえ主人公とまでは言えなくとも非常に存在感のあるユーサネイジアの居城である。この小説における主人公の位置付けの微妙さが小説の題名に表れているのである。そして、題名の通り、カストルッチョは本題からひきずりおろされ、副題に降格しているのである。

メアリが『ヴァルパーガ』を執筆していた期間に関して、ステュアート・カラン(Stuart Curran)は、歴史的視点から考察を加えている。カランによれば、『ヴァルパーガ』執筆時、ナポレオンが失脚して新たにハプスブルク家がイタリアの支配を行うも、さらに厳しい独裁政治が行われたため、支配者の政策が変わっても暴政が行われることには変わらなかったという。(Curran 108-09)

このように、為政者が変わっても虐政が変わらないという状況から逃れるには、その支配領域に巨大な権力者を置かないようにせねばならない。この権力者の除外を行っているのが『ヴァルパーガ』なのだ。メアリは、カストルッチョを物語から消したが、そこにユーサネイジアを主人公として大きな座に着かせるわけではない。そうしなければ、極端な言い方をすると、新たな権力者として女主人公ユーサネイジアが君臨しかねないからである。これは、男性権力者や英雄的人物が小説の主要部分から消えていくメアリの後期小説群において益々重要な考え方になるのだが、メアリは男性から女性へと権力の交代を行っているわけではないのである。確かに男性の英雄像、男性の暴君的権力者に対して批判的なのは間違いないのだが、その政権を打ち倒した後に、新たな権力構造を作り上げて権威主義の連鎖を作らないのがメアリの取った方法なのである。

カストルッチョとユーサネイジア、ベアトリーチェを結んでいた三角関係は消え、ユーサネイジアとベアトリーチェとが結び付き、ここに男性原理と女性原理という二項対立が生まれた。しかし、この対立も二人の女性が亡くなることによって解消され、カストルッチョという孤独な暴君だけが残されてしまう。もちろんカストルッチョには、ギベリンの人間として、ゲルフという大きな対抗勢力が存在する。しかし、ユーサネイジア亡き後には、対立要素による緊張感が無くなり、カストルッチョの行いは小説の中身とは別に設けられた「結論」の中で簡潔にしか描かれない。今やカストルッチョは物語の主人公としての権威が失われているのである。これは最も辛辣な批判ではないだろうか。カストルッチョは主人公の資格を奪われているのである。そして、カストルッチョは英雄的行いが賞賛されるのではなく、暴虐な罪を記録に留めて死ぬのである。

このような男性批判的な言説は、伝統的な口マンズに見られる男女間の三角関係を打ち崩し、男女間の二項対立、さらには主人公の存在を零にしてしまうという作品の構造の分析によって裏付けられる解釈である。恐らく『ブラックウッズ・エジンバラ・マガジン』の評者はこの作品をそうは解釈しなかったであろう。暴君と化したカストルッチョを見ても、それが女性の立場から批判されているとまで読み込むことはできなかつたはずである。もし、このような批判精神を読みこんでいたら、この雑誌は『ヴァルパーガ』に好意的な批評を掲載することはできなかつたであろう。メアリの批評精神とはラディカルでありながら巧妙なものであり、当時の社会的言説の枠内に見かけ上収めつつも、読む者によっては見事に批判精神を読み取ることのできる作品を残しているのである。

『ヴァルパーガ』は既存の歴史口マンズという保守的な文学観の枠組を利用しながらも、その構造は暴君的男性であるカストルッチョを主人公の座から引き摺り下ろし、ユーサネイジアを主人公に据えるという巧妙な構造を持っている。メアリは小説論も文学論も残さず、母親のウルストンクラフトのように女性の立場の向上や家父長制批判を表立って訴えることもなかつた。しかし、メアリは非常にしたたかな人物である。それこそまさに「静かなる急進主義者」(“a quiet radical”) (Conger, Frank, and O’Dea 12) である。『フランケンシュタイン』で作品の残忍性、反モラル性を糾弾されたことを受け、当時の文壇に対する表立った批判的言説を抑え込み、男性権力に対する批判の矢はあくまで小説の構造から解釈され得るように巧妙に編み出したのが『ヴァルパーガ』なのである。『ブ

ラックウッズ・エジンバラ・マガジン』はメアリの作戦を見抜けなかったのだ。

『ヴァルパーガ』は歴史ロマンスの形で、二人の女性を活用しながら主人公カストルッチョという英雄を批判した。時代的にはナポレオンとも重ねられたこのような政治的野心の強い人物はさらにこの後も批判されていく。次章では『最後の人間』を扱い、『ヴァルパーガ』よりも、直接的な表現で英雄像、しかもロマン主義詩人を髣髴させる英雄像を批判し、英雄無き廃墟的光景の現出する様子について考察を行う。

註

¹ パーシー・シェリーの詩作品は、Donald H. Reiman and Neil Fraistat, eds., *Shelley's Poetry and Prose, Authoritative Texts Criticism*, 2nd ed. (New York: Norton, 2002) から引用し、メアリによる覚え書きは Thomas Hutchinson, ed., *Shelley: Poetical Works*, Corrected by G. M. Matthews (London: Oxford UP, 1970) から引用する。散文はページ数、韻文は行数を括弧内に記す。

² Anonymous, Rev. of *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, by Mary Shelley in *Gentleman's Magazine*, 88, pt., 1 (April 1818): 334-35.

³ Anonymous, Rev. of *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, by Mary Shelley in *Blackwood's Edinburgh Magazine*, 2.12 (Mar. 1818): 613-20.

⁴ Anonymous, Rev. of *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, by Mary Shelley in *British Critic*, n.s., 9 (April 1818): 438.

⁵ Anonymous, Rev. of *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, by Mary Shelley in *Quarterly Review*, 18 (January 1818): 385.

⁶ ウィリアム・セイント・クレア (William St Clair) のデータを参考にすると、メアリの生前で分かる限りでも、三巻本で出た初版は 500 部、1823 年の 2 巻本が 500 部 (?)、1831 年の一巻本が 3500 部、1832 年改訂版が 500 部、1836 年にさらに 500 部、1839 年に 750 部、1849 年に 1000 部が印刷されている。(St Clair 57)

⁷ このエピソードは 1832 年の改訂版では変更が加えられている。初版では父親が落雷の原理を科学的に説明しているが、改訂版では、ある科学者が町に登場して科学的知識を披露して説明し、ヴィクターが感銘を受ける。この科学者は、ピカリング版編者による注によれば、パーシー・シェリーがイートン校時代に出会った科学講師アダム・ウォーカー (Adam Walker) がモデルになっていると言われている。改訂版は、フランケンシュタイン自身とパーシーとの関係が益々深まり、二人の姿が重なっていることを示している。

⁸ リチャード・ホームズ (Richard Holmes) が *Shelley: The Pursuit* に引用している箇所でもある (Holmes 16)

⁹ 本論において使用したテキスト Nora Crook, ed., *The Novels and Selected Works of Mary Shelley* (London: Pickering, 1996) vol. 3, *Valperga: or, the Life and Adventures of Castruccio, Prince of Lucca* の脚注 b (p. 5) 参照。

¹⁰ この匿名の評者はジョン・ギブソン・ロックハート (John Gibson Lockhart) である。

¹¹ メアリは 1814 年の 9 月 22 日に『マンク』を読んだと日記に記している。(*Journals* 28)