

第2章 男性英雄像破壊の完遂と廃墟の現出

2. 男性英雄像破壊の完遂と廃墟の現出

前章では『フランケンシュタイン』と『ヴァルパーガ』を主に取り上げて、メアリによるロマン主義時代の英雄像の批判について検証した。続いて本章では、『最後の人間』を取り上げる。この小説では、メアリによる批判が徹底的に推し進められ、ロマン主義時代の終焉を告げる廃墟が現出する。メアリはいかにしてロマン主義時代の終焉を廃墟として描き、その廃墟表象は、ロマン主義時代の男性詩人がしばしば描いた廃墟と比較して、どのような特徴を備えているのであろうか。本章は、メアリによるロマン主義時代の英雄像破壊の完了した形として『最後の人間』を捉え、彼女によるロマン主義批判がいかにして徹底されたか。また、徹底的に批判を進めたところに現出する廃墟的光景とはどのようなものなのかについて考察する。

いわゆる「小説」(novel)に分類されるメアリの作品において、書かれている論文数から言えば『最後の人間』は二番目に重要な作品であると言える。内容自体に関しても、メラーが「二番目に良い出来栄の作品」(“second-finest work” Mellor 144)と述べているように、多くの批評家に評価され、多数の論考が発表されている。

本論文の視点において、『最後の人間』の重要性は、これまで述べてきたメアリによるロマン主義時代の様々な英雄像の破壊を徹底的に推し進めたところにある。これによって世界は文字通り完全な廃墟と化す。『フランケンシュタイン』に見た、プロメテウスのイメージを重ねられた科学者が持つ神話的英雄像、そして『ヴァルパーガ』に見た政治的英雄像、これら全てが内包され、そして破壊され、廃墟のみが残されるのである。

『最後の人間』のこれまでの先行研究では、全てを破壊する疫病の存在を脱構築批評から分析したり、アジアから広がる疫病をポストコロニアル的に捉えるものがあるが、¹本論文が主眼としているように、『最後の人間』をロマン主義文学の幾つかの側面に対して否定的な作品とする分析も存在する。

例えばモートン・D・ペイリー (Morton D. Paley) はこの作品を夫パーシーの政治や詩に対する思想と正反対なものとして捉え、「芸術を通じた救済というロマン主義精神」(“the Romantic ethos of redemption through art” Paley 114)に別れを告げるものだ、と評している。また、ヴィクトリア・ミドルトン (Victoria Middleton) も指摘しているが (Middleton 166)、確かにメアリは1822年のパーシー死亡後、生活においても作品の中身においても保守的に見えるところがある。生活の質に関しては、パーシーのような当時の急進的で過激な人物と生活を共にしなくなったことに加え、女手独りで息子パーシー・フロレンス (Percy Florence) を育てるために、経済的基盤を確保するためにも堅実な収入を必要としていたということが大きな理由である。ならば、書かれる作品の中身に関しても、世間から大きな批判を浴びたり、受け入れを拒否されるような作品はメアリの生活に大打撃を与えることになり、そのような作品の執筆は抑制されるはずである。そして、ミドルトンは『最後の人間』が「メアリの経歴における重大な分岐点」(“a watershed in Mary Shelley’s career” Middleton 166)であると評し、作風がロマン主義からヴィクトリア朝的に変化していることを示していると主

張する。(Middleton 168)

これに対してサマンサ・ウェブ(Samantha Webb)のように、『最後の人間』を「ヴィクトリアニズム」(“Victorianism” Webb 120)の枠内で解釈するのではなく、より広い範囲でのロマン主義によって解釈しようとする向きもあり、ウェブは『最後の人間』が人類滅亡後の読者無き世界における語り手を描くことにより、ロマン主義時代に圧倒的に増加した読者に対する作者の権威性の問題を探求していると考えている。

結局、『最後の人間』がロマン主義的なのかヴィクトリア朝的なのかという点に関しては混乱があるのだが、この問題は本作品のどこに注目し、それをどう解釈するかという点に尽き、明確な答えを導き出すことなど不可能である。これに対して本論は『最後の人間』がロマン主義的か否かという判断を下すわけではない。ここで目的としているのは前章までに述べてきた、メアリによるロマン主義時代の英雄像に対するメアリの見解を『最後の人間』においても一貫した視点で分析することである。パイロンやシェリーとごく近いところで生活し、同じ文学作品を享受しあったメアリであれば、彼らロマン主義詩人の特徴を出さないはずがなく、その意味ではロマン主義的特徴を読み取るのは可能なはずである。しかし、同時にメアリはロマン主義時代の文学に表象される英雄像に対して、作品を通して常に疑義を呈してきた作家でもある。この問題を『最後の人間』はどう扱っているのかを検証するのがこの章の目的であり、『最後の人間』がロマン主義的かどうかという判断を下すものではない。確かに『最後の人間』はロマン主義時代に見られた幾つもの重要な理念に対して反旗を翻しているところがあるのだが、だからといってこの作品をミドルトンのようにヴィクトリア朝という枠内に収める必要もない。むしろ、『フランケンシュタイン』の時から一貫しているロマン主義時代の英雄像に対して、この作品がいかに徹底して疑問を突きつけているのかという問題を追究するのが本章の目的である。

2-1. 『最後の人間』における急進主義的政治思想批判

メアリ・シェリーの小説は皆、19世紀イギリス小説の一般的特徴に沿って、三巻本の体裁で書かれている。『最後の人間』も同様である。しかし、内容から大きく分ければ、ジョアンナ・M・スミス(Johanna M. Smith)も言うように(Smith 127)、作品の中盤を境に二つに分割できるであろう。

第一部は主要登場人物の人間関係、恋愛問題、そして彼らが担うイングランドにおける政治問題に主眼がおかれ、ロマン主義時代の英雄像もここに示される。これが第二部における疫病勃発により全て破壊されてしまう。作品の半ばになって突如疫病が発生し、政治も社会も人間関係の物語も、全てが飲み込まれて破壊し尽くされてしまう。小説の主要テーマは政治改革の問題から、一挙に世界的疫病による世界の混乱とそこでの人間の心理的問題へと変わるのである。この構造は、ダニエル・デフォー(Daniel Defoe)の『疫病年代記』(*A Journal of the Plague Year 1722*)²や、ずっと時代を下ってアルベール・カミュ(Albert Camus)が著した『ペスト』(*La Peste 1947*)のような疫病を中心に据えた作品とは大きく異なっている。

疫病の発生と世界の混乱というエピソードは『最後の人間』という作品の真ん中になってようやく登場するため、疫病自体をこの作品の主要テーマと考えてしまうと、そこに至るまでのあまりに長い物語に退屈を覚えるというきらいがある。実際、過去の批評にもこのことは指摘されており、ウィリアム・A・ウォーリングも「極端な長さ」(“excessive length” Walling 73)を認めている。しかし、この非常に長いエピソード、しかも疫病とは直接関係無いエピソードが作品の半分を占めているのは、それ相応の理由があるのではないだろうか。リサ・ホプキンス(Lisa Hopkins)はこのような物語の構造からはいかなる教訓も引き出せないと述べているが、果たして疫病によって壊滅する対象の細かな描写自体に意味は無いのだろうか。むしろ、ここには積極的意味を見出せるのではないかと考えられる。ここには、疫病の物語を描くのみでは説明不可能なことが含まれていると考えられるのである。ウォーリングが欠点として指摘する長い前置きも、独自の意味や価値を備えているのではないだろうか。以下の節では、疫病発生以前に描かれる、主として政治的問題に注目し、疫病によって破壊されたものとは何なのかを考察する。

2-1-1. 疫病勃発以前のロマン主義的理想像

語り手であり、主人公であるライオネル・ヴァーニーは、かつて英国王の寵愛を受けた廷臣の息子なのであるが、物語は21世紀を舞台にし、国王は2073年をもって退位し、共和制が実現している。政治的には相当な改革が進んでおり、ゴドウィンが『政治的正義』(*An Enquiry Concerning Political Justice. Political and Philosophical Writings of William Godwin 1793*)等で主張していた政治体制を徹底的に推し進めた状況である。

The king must be reduced as nearly as possible to a cypher. So far as he fails to be completely so, the constitution must be imperfect. (*Political Justice 241*)

これはナポレオンに対する率直な怒りを露にした作品で、パーシーは共和制論者として君主の滅亡を心より願っている。そしてこのような共和制支持者の姿を、『最後の人間』はエイドリアン(Adrian)という人物を通して描いている。主人公のライオネルは少年時代にエイドリアンと出会うのだが、後にエイドリアンは共和制のイギリスにおいて護国卿として即位する人物である。

実に、政治改革を徹底的に推し進めた状態を『最後の人間』は体現しており、小説前半に示される政治形態は、一見したところ、当時の状況からして非常に過激なものとも見える。しかし、この政治形態は疫病勃発前に示されることにより、小説はこのような当時としての急進的な政治改革の理念を破壊する機能があると言える。メアリはこの政治体制を物語によって破壊するのだが、ここで特定の政治家や政治的理念を持った人物を登場させて破壊させるのではなく、自然という反論の余地の無い巨大な力を用いていることは注目に値する。

自然は『フランケンシュタイン』の中では一つの摂理として機能しており、これを破ったヴィクターは自然によって罰せられるという構図を持っていたわけだが、同じ論理は『最後の人間』にも存在する。もちろん、この作品は自然への反逆を描いた作品ではなく、21世紀末を舞台にした政治改革や主要登場人物達の恋愛模様、そしてその後の疫病発生による終末論的世界を描くものである。しかし、いかなる改革や、幸福な状況が描かれようと、この命運を決するのは全て自然に他ならない。この絶対的な力を持つ自然を前にして、無力なはずの人間が様々な理念や理想を掲げて恥らわないことを『最後の人間』の前半は示しているといえる。

だからこそ、これをまだ知らぬライオネルは作品冒頭で自然に対する人間の尊厳や力を以下のように語って憚らない。

So true it is, that man's mind alone was the creator of all that was good or great to man, and that Nature herself was only his first minister. England, seated far north in the turbid sea, now visits my dreams in the semblance of a vast and well-manned ship, which mastered the winds and rode proudly over the waves. In my boyish days she was the universe to me. When I stood on my native hills, and saw plain and mountain stretch out to the utmost limits of my vision, speckled by the dwellings of my countrymen, and subdued to fertility by their labours, the earth's very centre was fixed for me in that spot, and the rest of her orb was as a fable, to have forgotten which would have cost neither my imagination nor understanding an effort. (*The Last Man [LM]* 11)

まさに実際のところ、人間の精神だけが人間にとっての善なるものや偉大なるもの全てを創造し、「自然」自体は人間にとって第一の僕にすぎなかったのだ。イングランドは淀んだ海の遙か北に位置し、今では風に乗って波間を誇らしげに進む巨大な、多くの人を乗せた船のような姿で夢に現れるのだ。少年時代、イングランドは自分にとっての宇宙だった。地元の丘に立ち、

平原や山が視界ぎりぎりまで広がるのを見ると、そこには同郷の人々の住まいが点在していて、彼らの働きによって肥沃になっているのが見える。この時、私にとって地球の中心部はまさにこの場所にあり、その他の地は作り話のようになって、私の想像力も理解力も働かせることを忘れた。

人間の権威は自然よりも強いという一種の傲慢さえここには見られるのだが、これこそ『最後の人間』前半部を貫く大きな考え方であり、これから確認していく自然を前にした政治的理念の無力さとも関係するものである。また、ここにはイングランドを世界の中心とする見方が現れているが、これは少年時代の視野の狭さだけに由来するものではなく、明らかにイングランド中心主義的な色合いがあるだろう。彼は大人になってもイングランドを地球の中心と見るところがあり、イングランドは、疫病が流入する世界最後の国という扱いを受けているところにもこの優越主義が見られる。

また、その後トルコからギリシア解放を目指そうとするエピソードが登場するのも、イングランドが持つ正義を強調するものである。この行動を起こす主要人物レイモンド卿 (Lord Raymond) は共和政時代にあって王政復古を狙い、自らが国王に即位することを狙っている。トルコからギリシアを解放しようと戦に赴くレイモンドには十分バイロンの姿を窺わせるものがあり、バイロンが実際に義勇兵を募ってギリシア独立のために戦って英雄視された経緯を踏まえつつ、『最後の人間』はさらなる野心的英雄像を示している。以下に引用するのは、レイモンドがライオネルに放った言葉である。

... my first act when I become King of England, will be to unite with the Greeks, take Constantinople, and subdue all Asia. I intend to be a warrior, a conqueror; Napoleon's name shall veil to mine; and enthusiasts, instead of visiting his rocky grave, and exalting the merits of the fallen, shall adore my majesty, and magnify my illustrious achievements. (LM 48)

私がイングランド国王になったら、最初に行うのはギリシアと同盟を組み、コンスタンティノープルを攻略し、アジア全土を屈服させることだ。私は戦士になり、征服者となるつもりだ。ナポレオンの名も我が名の下に屈するだろう。熱狂に駆られた者達は、彼の岩場の墓を訪れたり没落者の功績を称えたりする代わりに、私の威厳を崇拜し、私の華々しい業績を賛美するのだ。

『最後の人間』が出版されたのは1826年であり、この時点におけるナポレオンのイメージは、ヨーロッパ国民のナショナリズムを鼓舞して王族による圧制から民衆を救う英雄から、自ら皇帝の座に就いて多くの人々を失望させたイメージまでも踏まえたものであると考えられる。その上で、レイモンドはナポレオンをも屈服させる程の強い英雄像を理想に抱き、非常に熱い政治的野心を抱い

ている。しかも、レイモンドがここで目指しているのは、共和制の実現した世界における王政の復活である。これは、共和制を実現してなお自ら皇帝の座に就くナポレオンの再来に他ならないと言えよう。レイモンドの野心家としての側面は非常に強いものなのである。

結局のところ、彼の王政復古の野望はライランド (Lyland) を中心とする共和制支持者達の反対もあって挫折するが、その後も兵士となってギリシア解放のためにトルコと戦い、瓦礫の下で果てるという英雄的業績を残して死ぬ。文字通り「彼は蜂起を起こしたこの国の人々にとっての最愛の英雄となった」 (“He became the darling hero of this rising people” *LM* 34) ののである。

このようなバイロン風の英雄的行為をレイモンドが示しているのに対し、実際のバイロンはどうかであったか。バイロン自身はホイッグ党員でラッドイト運動 (Luddite movement) を支持していたが、ハロー校時代からナポレオンを崇敬していた。(Kelsall 49) さらに、レイモンドがライオネルの妹パーディタ (Perdita) と結婚して儲けた娘の名前がクレアラ (Clara) と名づけられることから、これはバイロンがメアリの異母妹であるクレア・クレアモント (Clare Clairmont) と関係を持ったこととも関連する。このような伝記的事実が幾つも暗示されていることから、レイモンド = バイロンの構図は裏付けられているのだ。

メアリはレイモンドをバイロンと重ねながら、さらにその英雄的側面を強調するために、パーシーの詩の一節を引用している。以下に引用するのは、ライオネルが一人でコンスタンティノーブルへ戦いに行くレイモンドに向かって叫ぶ言葉である。

Where, in this wilderness of death, art thou, O Raymond—Ornament of England, deliverer of Greece, “hero of unwritten story,” where in this burning chaos are thy dear relics strewed? I called aloud for him—through the darkness of night, over the scorching ruins of fallen Constantinople, his name was heard; no voice replied—echo even was mute. (*LM* 159; emphasis added)

この死の荒野のどこにいるのだ、嗚呼、レイモンド、イングランドを飾る者よ、ギリシアの解放者よ、「書かれざる歴史の英雄」よ。この燃え盛る混沌のどこに貴方の愛しい遺骨はばらまかれているのか。私は大声で彼を呼んだ。夜の闇を抜け、壊滅したコンスタンティノーブルの焼け焦げた廃墟を越え、彼の名前が聞こえた。返事はなく、木霊さえ沈黙していた。

ピカリング版テキストの編者であるジェイン・ブランバーグ (Jane Blumberg) とノラ・クルック (Nora Crook) が指摘しているように「書かれざる歴史の英雄」 (“hero of unwritten story”) とは、パーシーの「無秩序の仮面」からの引用である (*LM* 159 note a)。パーシーがこの作品を書いたのは、1819年に勃発した「ピータールー虐殺事件」がきっかけである。「無秩序の仮面」は、政治改革を訴えた人々に対して体制側が行った残虐な不正行為に対する強い怒りを示し、政治家や腐敗した教会といった権威筋が次々と槍玉に挙げられている。そして、この作品の中で「大地」 (Earth) がイング

ランドの状況改善に努める名も無き人々を称えるところで、上記に引用した語句が登場する。

‘Men of England, heirs of Glory,

Heroes of unwritten story.

Nurslings of one mighty Mother,

Hopes of her, and one another;

‘Rise like Lions after slumber

In unvanquishable number

Shake your chains to earth like dew

Which in sleep had fallen on you—

We are many—they are few. (*The Mask of Anarchy* 147-155; emphasis mine)

「英国人よ、「栄光」を継ぐ者よ、

書かれざる歴史の英雄よ

一人の強き「母」の乳飲み子よ、

彼女の希望、そして互いに、

「獅子のように眠りから覚め

征服されぬ数を成し

寝ているお前に落ちる露のように

地へと鎖を振り落とすのだ

我らは多勢、彼らは無勢だ。

パーシーは名も無き一般人に英雄像を見ており、メアリはこの英雄像をレイモンドの描写に使用している。そのため、レイモンドと「書かれざる歴史の英雄」とは同じ英雄像という視点で繋がっている。メアリはレイモンドをバイロンとして見ているだけでなく、バイロンの英雄的なイメージをパーシーの「無秩序の仮面」にも見出しており、パーシーが見出したヒロイズムをバイロンにも重ねているのである。パーシー自身はナポレオンを嫌っていた共和主義者であるため、パーシー自身をレイモンドと重ねることはできないが、パーシーが見出した英雄像は詩の引用を通して、ある程度レイモンドにも共通するところがある。ただし、これは君主制という意味ではなく、あくまで人々の英雄としての姿である。このようなロマン主義時代におけるパーシーとバイロンの共通した英雄像がメアリによって見出され、示されているのだ。

また、複数のテキストを断片的につぎはぎして一つの作品となすことをメアリは得意としており、

前述した『フランケンシュタイン』は「老水夫の唄」を用いてフランケンシュタインの野望とウォルトンの野望を共通したものと描き、その行過ぎた有様を罰していた。それに似た方法を取り、メアリは「無秩序の仮面」を引用することでシェリーとバイロンとレイモンドのヒロイズムを繋げている。この詩は『最後の人間』において、パーシーやバイロンが見出し、具現化したヒロイズムを繋げる働きがある。そのため、『最後の人間』におけるこのヒロイズムが、後に発生する疫病によって破壊され、否定的に捉えられとなれば、連鎖的にバイロンとシェリーのヒロイズムも否定的に捉えられることになる。

レイモンドのギリシア独立をかけたトルコとの戦い、そして彼のヒロイズムの描写は、多くの批評家がこれまで指摘してきたように、バイロンの姿を示しているが、その他にもメアリの周辺人物と思しき者達が多数登場する。先に述べたエイドリアンがパーシーであることも含め、『最後の人間』はモデル小説 (*roman à clef*) の一種なのである。実際、この作品が出版された際、当時の読者はレイモンドのモデルが誰なのかははっきりと分かっていたようである。当時の書評の一つ『パノラミック・ミセラニー』 (*Panoramic Miscellany*) 1826年3月号は以下のように記している。

“The Last Man” will not fail to have its day – especially while it is believed that the late lord Byron, and the late Mr. Bysche [sic] Shelley are the lord protector Raymond, and the after deputy-protector Adrian, of the political love tales that occupy so large a portion of the work. To which might perhaps be added, with equal probability, that Lionel Verney, the Last Man himself, is meant to shadow forth the philosopher Godwin—the author of “Political Justice.” (*Panoramic Miscellany* 386; italics original)

『最後の人間』が陰りを見せることは無いだろう 特に、故バイロン卿や故ビッシュ・シェリー氏が、この作品の大部分を占める政治的愛の物語における護国卿レイモンドとその後の護国卿代理のエイドリアンであると信じられている限りにおいては。加えて、同様に「最後の人間」自身であるライオネル・ヴァーニーは『政治的正義』の著者である「哲学者」ゴドウィンをはのめかしていることもありえる。

レイモンドのみならず、この作品の主要人物は当時の読者にメアリの周辺人物を想起させていたのである。これまで述べてきたような数々の伝記的事実と重なる叙述から、メアリは意識的にモデル小説を書いていたと推測されるし、これら主要な登場人物が彼女の周辺の文学者達の肖像と見なされるであろうことは知っていたと思われる。『最後の人間』は意識的にモデル小説の形態をとって、特に前半部分をかけてバイロンやパーシー等の英雄的側面を描き、これを第二部で一気に疫病によって破滅させるという構造を取っているのだ。第二部の疫病による破壊を一種の壮大な「動詞」と捉えるならば、その「目的語」となる破壊の対象物を示しているのが『最後の人間』の前半部分であると言えよう。

2-1-2. ロマン主義的イデオロギー廃墟化の必然性

『最後の人間』前半部を占めるイングランドの政治改革や登場人物の英雄的エピソード、この詳細な描写には、世界がより良くなるだろうという希望と幸福を予兆させるものがある。しかし、全て疫病の前に敗れ去らねばならない。大部を費やして描いた壮大な英雄的行動や政治活動、理想社会の実現、これらが全て消え去らねばならないのなら、なぜメアリはこれほど詳細に描いたのであろうか。伝記的諸事情、当時の文学的流行、そしてメアリ自身の政治的理念を探ってこの問題の解答を探る。

伝記的には『最後の人間』を執筆している時、メアリは文字通り“the Last Man”あるいは“the Last Woman”であった。1822年4月20日にバイロンとクレアモントの間に儲けられた娘アレグラ（Allegra）が亡くなり、6月16日にはメアリが流産、7月8日にはパーシーの乗る船がイタリアのスペツィア湾（Golfo della Spezia）でスコールに遭い、パーシーは溺死。1824年4月19日にはバイロンがギリシアで亡くなっている。この相次ぐ不幸に、メアリはバイロン・シェリー・サークルの最後に残された一員として自らを意識せざるを得なかったことは容易に想像がつく。そして、この状況と“the Last Man”という表現との深い関係を示す資料として、よく引用されるのが彼女の1824年5月14日の日記の一節である。

The last man! Yes I may well describe that solitary being's feelings, feeling myself as the last relic of a beloved race, my companions, extinct before me— (*Journals* 476-77)

最後の人間！そう、多分そんな孤独な存在の気持ちを描くことができるだろう。私は自分より前に消えてしまった愛する人達、私の仲間達の最後の残骸なのだと感じるのだから。

『最後の人間』の執筆は1824年の2月であると考えられている。上記の日記を書いた時には既に執筆を始めている。そのため、小説の題名となる「最後の人間」というイメージはこの日記を書く以前からあったものと推測される。そして、小説の執筆を進めている間、相次ぐ身内の不幸に加えてバイロンの死が加わり、小説の主人公を自らの境遇に重ね合わせるに至った。そして、主人公を表す“the Last Man”という表現を自らに用いて日記を記したのだ。『最後の人間』の主人公ライオネルの心境が、メアリの孤独感と密接な関係を持っていることは間違い無い。

以上の理由から、モデル小説として見るなら、主人公である語り手のライオネルは一番メアリに近い存在であろう。政治的理想を実現した英雄的な友人達を次々と疫病の毒牙にかけられたライオネルは、ロマン主義時代の理念を体現した親しい人物を矢継ぎ早に失ったメアリと重なるところが大きい。物理的にロマン主義を体現した人々がメアリの傍から消えていったのである。この状況のみならず、ミュリエル・スパーク（Muriel Spark）は『最後の人間』の執筆がメアリと息子の生活費を稼ぐ手段であったと指摘する。（Spark 180）それならば、ロマン主義という革命的な意識を持つ

よりは、そこから脱却した堅実な生活が求められるのももっともである。これらの状況から、ロマン主義時代における理想主義や英雄像からメアリは離れ、『最後の人間』がその象徴的な作品として位置付けられてくるのだ。

また、『最後の人間』執筆時までには、文学的潮流としても終末論的な内容を持つ作品が幾つも書かれていた。ピカリング版テキストの編者であるジェイン・ブランバークが挙げているのは、F・X・クザン・ドゥ・グランヴェイユ(F. X. Cousin de Grainville)の作品を匿名の人物が翻訳した『最後の人間、或いはオメガラスとサイデリア』(*The Last Man: or Omegarus and Syderia* 1806)、パイロンの「暗黒」(‘Darkness’ 1816)、トマス・キャンベル(Thomas Campbell)の「最後の人間」(‘The Last Man’ 1823)、トマス・フッド(Thomas Hood)による同名のパラッド(*Whims and Oddities* 1826 所収)である。メアリの『最後の人間』が発表された1826年には『ブラックウッズ・エジンバラ・マガジン』3月号で匿名の筆者による短編物語「最後の人間」(‘The Last Man’)が掲載されている。『最後の人間』執筆には、このような当時の文学的潮流に倣ったところもあるだろう。ただし、その中でメアリの独自性が表れているのは、特に疫病という終末論的表象によって破壊される、作品の半分を占める政治的問題である。

『最後の人間』において批判的に描かれる急進的な政治理念、具体的に言えば共和制の実現や、ナポレオンをも屈服させると言い放つ英雄的人物の到来であるが、これらを破壊してメアリはいかなる理念を代わりに打ち出しているであろうか。この問題に関し、メアリは父ゴドウィンや夫パーシーのように政治的文書を書いていないために、彼女自身の明確な政治的立場を明かすことは難しい。メアリ自身、それほど明確に政治的立場というものを意識していたのかもどうか疑わしいところがある。ただ、ゴドウィンやその思想に共鳴したパーシーのように、無政府主義や共和制を目指していたとは到底思われない。18世紀終わりから19世紀初めにかけての急進的思想家の娘であり、二人の思想や著作物を読み、影響も受けたとは思われるが、両親の思想はほとんど受け継いでいないのではなかろうか。

シェリー夫妻の読書歴には、ゴドウィンとウルストンクラフトのような急進的思想家の著作に並び、バリユエル神父(Abbé Barruel)の『ジャコバン主義の歴史を描く思い出』(*Memoirs, Illustrating the History of Jacobinism* 1797-98)のような、フランス革命を陰謀による仕業とみる反革命的な著作も含まれている。(Clemit, “Frankenstein, Matilda” 30)また、メアリ自身の体験として、パーシーと最初にヨーロッパ旅行をした折、フランスでナポレオン戦争の悲惨さを目の当たりにし、その時味わった痛切な気持ちをパーシーとの共著である旅行記『六週間欧州旅行記』(*History of a Six Weeks’ Tour through a Part of France, Switzerland, Germany, and Holland: With Letters Descriptive of a Sail round the Lake of Geneva, and of the Glaciers of Chamouni* 1817)に刻々と記している。

We now approached scenes that reminded us of what we had nearly forgotten, that France had lately been the country in which great and extraordinary events had taken place. Nogent, a town we entered about

noon the following day, had been entirely desolated by the Cossacs. Nothing could be more entire than the ruin which these barbarians had spread as they advanced; perhaps they remembered Moscow and the destruction of the Russian villages; but we were now in France, and the distress of the inhabitants, whose houses had been burned, their cattle killed, and all their wealth destroyed, has given a sting to my detestation of war, which none can feel who have not travelled through a country pillaged and wasted by this plague, which, in his pride, man inflicts upon his fellow. (*History of a Six Weeks' Tour* 20-21)⁴

私達は今や、ほとんど忘れかけていたものを思い出させる場所へと近づきました。つまり、フランスはつい最近まで、巨大でとんでもない事件が起こった国であったということ思い出させる場所へと近づいたのです。私達が次の日の正午頃に到着したノジャンという町は、コサックによってすっかり荒廃していました。この野蛮人が進入して広げた廃墟ほど徹底的なものはありませんでした。恐らくコサックはモスクワ [遠征] やロシアの村々が破壊されたのを思い出したのでしょう。しかし、私達はその時フランスにいたのです。家を焼かれ、家畜を殺され、あらゆる財産も破壊された、そんな住人の苦悩が私に激しく戦争を嫌悪させました。私の気持ちは、この疫病によって略奪され、破壊された国を旅したことのない人には分からないものです。疫病というのは、傲慢な人間が仲間を苦しめることです。

メアリがノジャンの町を訪れたのは1814年の8月のことであり、ナポレオンがエルバ島に流されている期間である。これに先立って、上記の引用と深く関係するのはナポレオンによるモスクワ遠征とその失敗である。

ロシア遠征軍の損失の規模の見積もりは歴史家によって違いがあり、ジョルジュ・ルフェーブルによれば遠征軍の戦死者は40万人で捕虜が10万人、アルベール・メニエは15万人の脱走兵を含めた55万人の遠征軍が失われたと言う。(本池 446)このような状況でナポレオンは盛んに徴兵を行って兵力の増強に努めたが、当時の参事院調査官の記録では徴兵忌避者が25万人にものぼり、ナポレオンはひそかに食人鬼と呼ばれたという。(本池 446-47) 惨酷な君主のイメージを持たれていたナポレオンであるが、彼の手腕もこの頃は落ち目の一途を辿っており、ヨーロッパ列強は反ナポレオンの同盟を組み、1813年2月22日にはプロイセン・ロシア同盟条約が締結されている。1814年1月には同盟軍がフランスに侵攻して東部が戦場と化し、3月はポルドーやリヨンが占領され、ついにパリも陥落する。(本池 449)

上記引用でメアリが目の前に見ているノジャンの町は、このようなナポレオン軍のモスクワ遠征に報復するロシア軍の侵入によって「廃墟」と化しているのである。この町を廃墟にせしめたロシア軍のコサック騎兵隊は「野蛮」と批判され、メアリはナポレオン戦争を激しく嫌悪している。そして、この嫌悪からメアリは戦争を「疫病」と評しているのだ。これは『最後の人間』と大きく関係する表現である。この旅行記において、メアリはナポレオンを政治的にどう評価するかというよ

りは、率直に彼が引き起こした戦争を嫌っている。町とそこに暮らす人々の平穏な生活を脅かす戦争は「疫病」であり、この戦争への強い批判的見解が表れているのだ。そしてメアリは、ナポレオンを英雄として礼賛してはいない。華々しく登場する一見英雄風の人物であっても、その下にはこのような凄惨な光景があったことをメアリは大陸を旅行することで直接体験しているのである。それ故、英雄を登場させて礼賛するということは『最後の人間』において不可能なのである。

レイモンドは確かにギリシア独立のために戦った英雄であり、ナポレオンを超える英雄になることを目指したが、結果的に他のヨーロッパ各国やアジアへ覇権を伸ばしてはいないし、その前にトルコとの戦いで瓦礫の下敷きになって死んでいる。レイモンドはヨーロッパやアジアを支配下に置くことを食い止められ、罰せられているのである。

そして、上記旅行記の引用では戦争が「疫病」であり、その疫病が町を「廃墟」にしていると表現しているのだが、『最後の人間』では本物の「疫病」が英雄も含めて全てを破壊し、廃墟を生み出している。ここにはノジャンの町の構図を大胆に逆にした、「疫病」が英雄を餌食にするという関係が見える。「疫病」に殺され廃墟と化すのは素朴な民衆ではなく、民衆を苦しめる暴君の姿なのである。英雄という存在に対してメアリは疑いを持っており、暴君へと至る危険性を察知している。そして、その元に引き起こされる戦争の悲惨さこそ、彼女の嫌悪するところなのである。

では、『最後の人間』における政治制度という側面に関し、メアリはどのような見解を示しているだろうか。『最後の人間』は冒頭から共和制が実現し、そこに王政を復活させようと試みるレイモンド卿が登場する。結局共和制は維持され、レイモンドは護国卿となり、彼亡き後は友人のエイドリアンが彼の後を継ぐ。メアリに一番近い存在と思われる主人公ライオネルは、これらの流れを淡々と記し、自身の意見を中々表明しない。特に『最後の人間』前半部は、専らライオネルによる客観的語りが多いので、語り手が彼らの政治的野心に対してどう考えているのかが把握しにくく、存在感が薄い。しかし、このような状態は作品のほぼ中盤で破られることになる。疫病がアジアで発生し、危機が迫るのである。ここでライオネル自身の政治的考えが明らかになる。

Yet could England indeed doff her lordly trappings, and be content with the democratic style of America? Were the pride of ancestry, the patrician spirit, the gentle courtesies and refined pursuits, splendid attributes of rank, to be erased among us? . . . We were assured that, when the name and title of Englishman was the sole patent of nobility, we should all be noble; that when no man born under English sway, felt another his superior in rank, courtesy and refinement would become the birth-right of all our countrymen. Let not England be so far disgraced, as to have it imagined that it can be without nobles, nature's true nobility, who bear their patent in their mien, who are from their cradle elevated above the rest of their species, because they are better than the rest. Among a race of independent, and generous, and well educated men, in a country where the imagination is empress of men's minds, there needs be no fear that we should want a perpetual succession of the high-born and lordly. (LM 175-76)

だがイングランドが貴族の礼服を脱いでアメリカ式民主主義に満足できただろうか。祖先の誇りや貴族精神、礼儀正しさ、洗練された趣味、階級の輝かしい象徴を我々から消し去ることなどできようか。… 英国人の名と称号が唯一高貴さを記すものなら、我々は皆高貴であり、イギリスの支配下に生まれて、他人を自分より階級が上だと感じる者がいなければ、礼儀正しさと洗練さが全ての英国国民の生得権となろう、我々はそう確信していた。自然の真の高貴さである貴族がいなくても平気であるなどと想像して、イングランドの名誉を汚すのはよそう。貴族はその他の人より優れているため、貴族としての印を己の態度に示しており、幼少期からその他の人々の上へと高められているのだ。想像力が人間の精神を支配している国において、自立し、寛大で、教養のある人間の間にあっては、高貴な生まれや貴族の永続が途絶える心配はいらない。

モデル小説的特徴の強い『最後の人間』が打ち出す政治的見解において、この記述が一番メアリ自身の意見に近いのではないかと思われる。エイドリアンやレイモンドと比較して、実に保守的な立場であり、貴族制度を温存しておくべきとの思いが政治的側面のみならず、人間性を保証するものとして重要であると説かれている。これは、メアリが急進的な改革など望んでいないということを示すものではないだろうか。王政の廃止や共和制は望んでおらず、むしろこれが人間の精神的荒廃をも招く危険があると考えているのである。

メアリが詳細に描いたそれぞれの登場人物の英雄的行動や理想的社会の実現は、結局否定的に考えられている。これらは全て疫病を前に滅ばねばならず、人間に何の救いも幸福も示すことができない無力なもので、メアリは礼賛していない。むしろ、これらに対する底なしの無力感があるからこそ、小説の前半全てを要す長いエピソードを作り上げ、後半になって全て破壊し、惨敗した姿を描くという形を取っているのではないだろうか。

前節では、「「自然」自体は人間にとって第一の僕にすぎなかった」（“Nature herself was only his first minister”）という小説冒頭の主人公ライオネルの見解を確認したが、この主従関係は作品後半で転倒する。ナポレオンをも屈服させて王の座に就こうとしたレイモンドさえも自然を前に何もできない存在であり、レイモンド亡き後の護国卿に就任した、パーシー・ビッシュ・シェリーを模したと思われるエイドリアンも、一時は主人公ライオネルと共にイングランドを引っ張っていく人間にはなるが、疫病に対して何かができるわけではなく、世界人口は激減していく。

このような状況に対し、科学の立場からはどのような戦いが行われているだろうか。『フランケンシュタイン』では科学によって自然の摂理を破って罰せられる傲慢な人間が描かれていたが、『最後の人間』にはそのような人間の活躍は描かれていない。むしろ、これには成す術もないという状況であり、カミュの『ペスト』の主人公の医師ベルナール・リユー（Bernard Rieux）のような科学者としての英雄は不在であるといえる。科学者は自然を前に何もできないのである。有効な治療法

も薬物も何も発見されないまま、人々は疫病に感染していく。著しい気候変動や第二の太陽の出現、流星の出現等、人々は自然に翻弄されるがままである。

この自然に対する人間の無力さを示すため、以下に引用するのは、謎の三つの太陽のような星が現れて一つに成り、海中に落下した際の描写である。

Meanwhile the sun, disencumbered from his strange satellites, paced with its accustomed majesty towards its western home. When—we dared not trust our eyes late dazzled, but it seemed that—the sea rose to meet it—it mounted higher and higher, till the fiery globe was obscured, and the wall of water still ascended the horizon; it appeared as if suddenly the motion of earth was revealed to us—as if no longer we were ruled by ancient laws, but were turned adrift in an unknown region of space. (*LM* 289)

やがて太陽はその奇妙な複数の衛星から解放され、いつもの荘厳さを備えて西の故郷へとゆっくり進んだ。その時、我々は先に眩暈がしていたため、自分の目を信じられなかったのだが、海が盛り上がり太陽に接するよう見えた。水面が上へ上へと盛り上がり、燃え盛る天体は隠され、水壁は水平線を上昇していた。まるで、突然地球の運行が我々に示されたような、まるで、もはや我々は古代の法則に支配されているのではなく、あてもなく未知の宇宙の領域へと放り出されたように思われた。

もはや自然は人間の支配できるものではないこと、そして、フランケンシュタインが発見できたような既知の法則ではなく、未知の力や法則によって人間の前に現前していることを端的に示す一節である。

『最後の人間』にはこのような天体を観測する科学者の姿も登場する。天文学者のメリヴァル (Merrival) だが、この男を登場させることによって、科学の無力さはさらに増すばかりであると言える。彼は妻子を疫病で失い、失意の底で死を待つ年老いた存在となっている。

The old man felt the system of universal nature which he had so long studied and adored, slide from under him, and he stood among the dead, and lifted his voice in curses. —No wonder that the attendant should interpret as phrensy the harrowing maledictions of the grief-struck old man. (*LM* 237-38)

その老人は長い間研究し、崇敬してきた普遍的自然体系が自分の下からすべり落ちていくのを感じ、死者の間に立って呪いの声を挙げた。付き添いの者が、この悲しみに打ちひしがれた老人の悲惨な呪いを精神錯乱と解釈したのも無理は無い。

『フランケンシュタイン』から『最後の人間』に至って、科学者は益々その力の卑小さを強調され、

その一方で自然の脅威はより強大なものとして描かれるようになったといえる。疫病に対する万能薬を開発できる者はおらず、メアリは科学者としての英雄を描かない。むしろ、一度『フランケンシュタイン』で敗れ去った後は、ささやかな抵抗さえできない無力な存在としての科学者像を際立たせているのである。そして、科学のみならず、思想、政治までを飲み込んで破壊し尽くす。『フランケンシュタイン』では科学者ヴィクターの姿を通して、プロメテウスの神話像、パーシーの姿、行き過ぎた人間の野望を読み取ることができ、また、そのような人物が自然に罰せられるのを見ることができた。これが『最後の人間』に及んでは、あらゆる急進的な思想も英雄的偉業も自然の圧倒的力によって飲み込まれてしまうのである。ロマン主義時代に唱えられ、礼賛された考えは自然の力を超えることはできない。以下に引用するライオネルの言葉は、このようなロマン主義時代における英雄的思想や行いが必然的に消えねばならないと述べており、メアリによる厳しい見方が表明されている箇所である。

Mother of the world! Servant of the Omnipotent! eternal, changeless Necessity! who with busy fingers sittest ever weaving the indissoluble chain of events!—I will not murmur at thy acts. If my human mind cannot acknowledge that all that is, is right; yet since what is, must be, I will sit amidst the ruins and smile. Truly we were not born to enjoy, but to submit, and to hope. (LM 310)

世界の母よ！全能の神の従者よ！永遠不変の必然性よ！汝は指を忙しく動かしながら常に不動のでき事の連鎖を編み上げて座っておられる！私は汝のすることに愚痴はこぼすまい。もし私の人間精神が、存在するもの全てを正しいと認められなくても、存在するものは存在しなければならないのだから、私は廃墟の中に座って微笑もう。確かに我々は楽しみを味わうために生まれたのではなく、大人しく服して希望を持つために生まれたのだ。

ついに人間は自然を前にした無力感を提示せねばならず、受動的にならざるを得ない。そして、これまでに描かれた理想的社会や英雄的行動が無に帰した状態をメアリは「廃墟」という言葉で表した。文字通り、疫病によって人のいなくなった寂れた風景がここには広がっているわけだが、メアリはそこに至るまで小説前半を費やして大々的にロマン派的イデオロギーを描いており、このような精神的理念の崩壊した状況を「廃墟」は象徴的に表していると言えよう。

それまでのメアリの作品において、ロマン主義的な英雄像や理想像をここまで徹底的に破壊したのは『最後の人間』が初めてである。『フランケンシュタイン』ではヴィクターが自然を征服しようとしたが故に罰せられたが、一方の『最後の人間』においては自然を屈服させようと実験的にも試みる人間は登場することもない。むしろ、メアリは自然の絶対的力を強調して反抗を許さない。

もし、前節に紹介したミドルトンの意見のように、『最後の人間』にメアリ作品における分岐点が含まれているとすれば、それは批判の対象が一科学者に留まらず、科学の過度な信仰に留まらな

い広く大きな英雄的行動にまで広がっているということではないだろうか。『フランケンシュタイン』でメアリが批判したのは、フランケンシュタイン一人の科学観に込められた急進性であったが、それが『最後の人間』に至っては、世界中を巻き込んだ政治改革や英雄的行動にまで拡大しているのである。このような拡大した世界観において、科学者はもはや英雄になることもできず、英雄として見られるのは、世界の改革を目指す政治的英雄へと変わり、科学技術に寄せられていた野望は政治的野望へと変わっている。しかも『最後の人間』において科学に対する視点は欠落しているのではなく、メリヴァルの挿話という形で含まれている。そして、『フランケンシュタイン』以上に、科学がこの世界において何もできない無力なものであることを示し、英雄像を徹底的に破壊しつくす自然の強大な力が示されている。

メアリの批判の矛先は『フランケンシュタイン』から途切れておらず、一貫して急進的なものに向けられている。『フランケンシュタイン』における科学から、『最後の人間』では科学に加えて特に政治色を色濃くし、急進的な考えへの批判的様相を強めている。その批判によって命を奪われる者の範囲も、フランケンシュタインにおける親族やその周辺人物から世界人口のレベルへと格段に変わり、ロマン主義時代の理念に対するメアリの批判的精神が強烈に表れている。

『最後の人間』において、メアリによるロマン派的イデオロギーの批判、及びその廃墟化は完成したと言える。世界の廃墟化に勝る批判方法は無い。バイロンやパーシーが実生活や作品を通して具現化した英雄像は全て消え果て、廃墟しか残されない。メアリは、神話的英雄も科学的英雄も、政治的英雄も批判し、殺害し、あとを残していない。

『フランケンシュタイン』は科学者を通して人間の傲慢さを批判し、その象徴的人物たるヴィクターを殺した。主人公は物語中に残されず、このような自己破滅的主人公がプロメテウスと言われ、さらにパーシーの作風とは相容れない神話受容を示している。ただし、一度は人造人間の製造に成功しているという点において、科学の可能性は示されていると言えるし、一時的にはフランケンシュタインが英雄の様相をも帯びている。『ヴァルパーガ』においては歴史ロマンスという形式を取ることでロマンス的な英雄像が示されるが、作品の最後で物語の主筋から主人公の暴君カストルッチョを追い出し、ユーサネイジアのエピソードを前景に示すことで英雄の駆逐を行っている。だが、ここではまだカストルッチョは生きており、英雄像の完全な破壊は成されていないと言ってよい。

『最後の人間』は英雄像の完全な破壊を成し遂げた文学作品であると言ってよい。完全に消え果てているのだ。生き残るのは語り手のライオネルのみであって、バイロンの人物もパーシー的人物も、そして彼らが理想に掲げた政治理念や制度さえも破壊される。残っているのは彼らが暮らしていた町の廃墟と、そこに宿る昔日の面影だけであり、実体のあるロマン派的な人物や観念は無に帰しているのである。

このようにして、メアリのナポレオン戦争に対する忌避、ロマン主義の持つ理想像や英雄像に対する強い抵抗が表現されており、特に『最後の人間』はこれらに対する抵抗の頂点を極めた作品であると言える。メアリはパーシーやバイロンの考える政治的立場や果てしない理想主義には賛同せ

ず、これを危険なものとして徹底的に批判した。しかも、メアリの問題意識は、一個人が抱える主義主張の問題から、世界を巻き込む政治的問題へと発展しており、彼女の批判の最終的な形が『最後の人間』に結実していると言える。

2-2. ロマン主義的廃墟からメタ廃墟への移行

『最後の人間』に至って、ロマン主義時代の神話的英雄像、科学者の英雄像、政治的英雄像は完全に崩壊した。崩壊した後の世界には文字通り廃墟が現出している。この作品において、メアリは英雄像の崩壊によって残された廃墟的光景を描くに至ったのである。では、メアリが描く廃墟とはいかなるものか。前節に続き、本節は主に『最後の人間』を取り上げながら、メアリが描く廃墟そのものの特異性に注目する。ロマン主義時代の英雄像を破壊した上に成り立つのがメアリの廃墟なら、その廃墟はロマン主義詩人が描いていた廃墟とは異なっているはずであり、当然この考察は必要となるからである。

ロマン主義詩人同様、メアリもイギリスの廃墟ブームの時代に生きた作家であり、多くの廃墟を目にしていた。また、廃墟を歌った詩作品も読んでいます。そして、彼女はパーシーと共にイタリアを旅行し、ローマの廃墟を直接目にしている。ただし、彼女が描く廃墟はロマン主義詩人達とは異なる様相を示している。それは、どのように違っているのか、そして、彼女独自の廃墟表象とはいかなるものなのかを本章では考察し、ロマン主義時代における彼女の特異性を明確にする。

廃墟が持つ特徴を端的に表現すれば、それは過去において存在していたはずのものが無くなっているということである。例えばひとけが無かったり、或いは、建造物の一部が崩壊して無くなっていたり、と。すると、この不在という要素が時の移ろいやすさ、儚さ、そして寂寥感を生み出すことになる。そして、感受性の強い詩人や作家はこの欠けた部分を想像力によって補い、独自の廃墟表象を試みることとなる。このような廃墟を文学作品の中で盛んに表象し、文学的完成度を高めたのがイギリスにおいてはロマン主義時代であった。

この時代に廃墟表象が盛んになった理由を大まかにまとめると、ヘンリ 8 世による 1536 年の修道院解散法とその翌年の大修道院解散法によって、イングランド全体で 750 もの修道院が没収された。その三分之一は作り変えられて他の施設へと再利用されたものの、その他は草の中に埋もれるか、廃墟となってしまったことが、イギリスで廃墟表象が盛んになった理由として考えられる。(ウッドワード 166) つまり、実質的に廃墟の数は増えていたのである。さらに、18 世紀にヨーロッパ大陸巡遊旅行 (Grand Tour) の流行により、ローマの廃墟を見てイギリスに帰国した人々が増え、自国にも廃墟を愛する風潮が芽生えた。この時代のローマは、建築家ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ (Giovanni Battista Piranesi) 等の活躍によって、多くの廃墟画が書かれていた時期でもある。また、同時期、人間に比して荒々しく巨大な存在感を持ついわゆる崇高な (sublime) 景観、文字通り「絵に描いたような」という意味の「ピクチャレスク (picturesque)」と呼ばれる美学的関心が高まっていた時期でもあり、廃墟を表象することが頻繁に行われていた。当時の有閑階級には、シャム・ルーイン (sham ruin) やモック・ルーイン (mock ruin) と呼ばれる人工的な廃墟を自分の庭に作り出す者もあり、これがさらに絵画に描かれることで、廃墟表象は建築のみならず絵画にも影響を及ぼすことになる。廃墟は時間をかけてできあがるものから、人工的に作り出すもので現れたのだ。

18世紀における廃墟愛好はイギリスだけに限ったことではなく、ドイツにおいても盛んに見られた。ただし、本来廃墟といえばローマの廃墟を指しており、今泉文子によれば、ドイツがローマの廃墟を表象し、その後通俗化の道を辿っていったのに対して、イギリスはゴシックの廃墟を歌うようになったという。(今泉 155) 文学作品においてはトマス・グレイ(Thomas Gray)を代表とする墓地派詩人(Graveyard Poets)やホレス・ウォルポール(Horace Walpole)以降目覚めた夥しい数のゴシック小説がこの流れを汲んでいる。

ゴシック小説がしばしば物語の舞台に使用するゴシック建築の廃墟は、啓蒙思潮への反動という側面も持っている。不完全性、不規則性の象徴とも言えるゴシック様式の城や修道院の廃墟は、さらに幽霊等の超自然的要素に取り付かれることにより、登場人物を翻弄し、啓蒙思潮の理性重視の思考方法に大きな疑問を投げ掛ける。啓蒙思潮は理性の普遍性を説いて、超自然現象等の迷信的なものを振り払い、批判し、やがて宗教的には理神論を説くに至る。これに対してウォルポールやマシュー・グレゴリー・ルイス等のゴシック小説の作者達は、ゴシック建築の城や修道院の中に、積極的に超自然的要素を介入させ、理性では解決不可能な物語の展開を行っている。ウォルポールの『オトランド城』(*The Castle of Otranto* 1765)やルイスの『修道士』の結末において、それまでの舞台である城や修道院が、巨大な幻影や悪魔に取り付かれた挙句、崩壊して廃墟と化す様は、啓蒙思潮への大きな批判的要素が含まれていると言えよう。

また、18世紀も終わり近くになると、廃墟に権力の象徴を見出す風潮も起こり、ゴシック建築が廃墟化することで、権威に対して強い批判をする作品が生まれた。ジェニファー・ウォレス(Jennifer Wallace)が挙げているのはルイスの『修道士』で、破戒僧のいるスペインの聖堂を徹底的に破壊することで教会の腐敗を暴き、廃墟表象が革命的な様式を帯びようになっていると主張する。(Wallace 157)

後の節で詳述するパーシー・ビッシュ・シェリーもこの特徴を汲んでいる。少年時代からゴシック小説に親しんでおり、自らもゴシック・ロマンス『ザストロツィ』(*Zastrozzy: A Romance* 1809)を執筆し、廃墟への興味は子供の頃から抱いていた。その後パーシーは詩作品の中にも度々廃墟を描くようになるが、ここには彼の嫌うところである権威的圧力というものを読み取ることができる。

もちろん、パーシー以外のやり方で廃墟表象を行っている詩人達もあり、バイロンの『チャイルド・ハロルドの巡礼』(*Childe Harold's Pilgrimage [CH]* 1812, 16, 18)にはゴシックではなくローマの廃墟が見られるし、ワーズワスの描く廃墟はパーシーのような権威の象徴とそれに対する批判とは違い、もっと自然の観照に浸る性質が強い。いずれにしても、廃墟そのものへの関心は18世紀末から非常に強くなり、それが絵画や文学作品にも強い影響を与えることとなり、特にロマン主義文学において廃墟は重要なモチーフの一つとなっている。

本節の主眼とするところはメアリ・シェリーの作品における廃墟表象である。メアリの作品がこのテーマから論じられることはあまり無く、通常ロマン主義時代に廃墟の文学を著した代表的な人物として挙げられるのは、先に挙げたワーズワスやバイロン卿、パーシー・ビッシュ・シェリー等

である。しかし、彼らの残した廃墟文学に対して、メアリが残した廃墟の表象の仕方には実はかなり特異なところがあり、注目すべき点が多々ある。本節は、ロマン主義時代の代表的な詩作品における廃墟表象と比べて、メアリの廃墟表象がいかに独自のものであるのかを明らかにする。

2-2-1. 『最後の人間』の絶対的孤独

イギリスの廃墟ブームはそもそもイタリアの廃墟に由来し、バイロンやシェリーはここから靈感を得て作品を残している。『最後の人間』も、メアリ・シェリーがイタリアの廃墟を余すところ無く描いたものである。しかし、ここに描かれる廃墟がロマン主義詩人の描いたものとは大きく異なるものであることを本節では示したい。

『最後の人間』の主人公ライオネル・ヴァーニーは疫病によって全ての人類が滅んだと見られる物語の最終章において、イタリアの街を散策し、廃墟と化したイタリアの様子を描いてみせる。この廃墟の描写は、それまでのロマン派詩人達によって表象されてきた廃墟文学の特徴の様々な要素を集約している。

This vacant cottage revealed no new sorrow—the world was empty; mankind was dead—I knew it well— why quarrel therefore with an acknowledged and stale truth? Yet, as I said, I had hoped in the very heart of despair, so that every new impression of the hard-cut reality on my soul brought with it a fresh pang, telling me the yet unstudied lesson, that neither change of place nor time could bring alleviation to my misery, but that, as I now was, I must continue, day after day, month after month, year after year, while I lived. I hardly dared conjecture what space of time that expression implied. It is true, I was no longer in the first blush of manhood; neither had I declined far in the vale of years—men have accounted mine the prime of life: I had just entered my thirty-seventh year; every limb was as well knit, every articulation as true, as when I had acted the shepherd on the hills of Cumberland; and with these advantages I was to commence the train of solitary life. (*LM* 351)

この空っぽの家は何も新しい悲しみを表わさなかった。世界は空虚だったのだ。人類は死に絶えた。そんなことはよく分かっていた。ならば、何故認められ、決まりきった真実についてとやかく言うのだ。しかし、前に言ったように、絶望の真っ只中にある心の中にも希望を持っていたのだ。だから、魂にのしかかるあらゆる新たな辛い現実の印象が、新鮮な痛みをもたらずのだ。そして、いまだ知られざることを教えてくれる。つまり、場所を変えても時間が経っても、私の不幸を和らげてはくれないということだ。しかし、今の私のように、毎日、毎月、毎年、生きているからには続けていかなければならないということも教えてくれた。しかし、それがどれ程の時間を意味するのか、あえて考えようとしなかった。確かに、私はもう青春を過ぎていたが、人生の下り坂を遠く降りてしまったわけでもなかった。壮年期と呼ばれてい

るところのものだった。ちょうど 37 歳になったのだ。カンバーランドの丘陵地帯で羊飼いをしていた頃と同様、手足はしっかりしていたし、関節の調子も良かった。こんな利点をもちながら、私は一連の孤独な生活を始めようとしていた。

人類の滅亡後、ラヴェンナ (Ravenna) の街の廃墟の只中に佇み、目の前の荒廃した様子によってヴァーニーは過去の自分を回想している。ここに描かれているように、ヴァーニーは昔カンバーランドで羊飼いをしており、街並みの廃墟を媒介として過去に思いを馳せ、自分自身の時間的変化を否応無しに感じざるを得ない。

単に過去を回想する限りにおいては、例えばウィリアム・ワーズワスの「ティンターン修道院の上流数マイルにて詠んだ詩」('Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey, on Revisiting the Banks of the Wye during a Tour. July 13, 1798' 1798) も過去へと思考を向けるものではある。しかし、『最後の人間』において重要なのは、過去を思ったときに生じる心情が、この詩に描かれるような自然による癒しとは全く違う、孤独感の極まった悲しみであるということである。このヴァーニーの心情の類例をロマン派詩人の中に求めれば、バイロンの作品が一番近いものではないかと考えられる。舞台がイタリアであるというのもさることながら、廃墟を目にした人物に起こる心情の変化は強い悲しみなのである。以下に『チャイルド・ハロルドの巡礼』第四巻より引用する。

O Rome! my country! city of the soul!
The orphans of the heart must turn to thee,
Lone mother of dead empires! and controul
In their shut breasts their petty misery.
What are our woes and sufferance? Come and see
The cypress, hear the owl, and plod your way
O'er steps of broken thrones and temples, Ye!
Whose agonies are evils of a day –
A world is at our feet as fragile as our clay. (CH 4.78)

おお、ローマ！我が国！魂の町！
死んだ帝国の孤独な母よ！
心の孤児達は汝のもとへと帰り、
ふさいだ胸に惨めさを抑えねばならない。
我らの悲しみや苦しみも何であろう。
糸杉を見に来い、梟のこえを聞け、

さあ、崩れた玉座や神殿の段を歩け。
我らの苦悶は一日の災いでしかない。
世界は我らの肉体のようにもろく足元にある。

バイロンの詩では、ローマという巨大な帝国が一個人の目の前に廃墟として横たわり、かつての栄光を誇った国が、物質的には卑小な存在である一人の人間と対応した関係になっている。これは、全ての人間が死んでしまったと思われる街中を一人で歩く孤独なヴァーニーとよく似た態度であり、上記引用部に見られる語彙もことさら悲しみや死といったものを表す言葉ばかりである。

『チャイルド・ハロルドの巡礼』からもう一箇所重要な箇所を引用すると、その後が続く次のスタンザは『最後の人間』との関係性がさらに強い。

The Goth, the Christian, Time, War, Flood, and Fire,
Have dwelt upon the seven-hill'd city's pride;
She saw her glories star by star expire,
And up the steep barbarian monarchs ride,
Where the car climb'd the capitol; far and wide
Temple and tower went down, nor left a site: –
Chaos of ruins! who shall trace the void,
O'er the dim fragments cast a lunar light,
And say, 'here was, or is', where all is doubly night? (CH 4.80)

ゴート人、キリスト教徒、「時」、「戦」、「洪水」、「火事」、
これらは七つの丘を持って誇る町に住み着いた。
その町の栄光は一つ一つ消える星のように薄らぎ、
戦車が登って来たカピトルヌス丘の坂には、
野蛮な君主がやって来た。
神殿や塔は倒れ、何も残らなかった。
廃墟の混沌！月光を
ほの暗い断片の上に投げ掛け、空虚を辿り、
「ここにあった、或いは、今もある」と言うのは誰だ。そこは全て真っ暗闇なのに。

目の前に廃墟があること、そしてまたかつて存在していたことを伝える人間が自分の他に誰がいるのか。これは、巨大都市ローマの存在と一個人の存在が一つの対応関係を結んでいることを示して

いる。つまり、詩人がいなければこの廃墟があることを知らせることすらできないわけである。これは、『最後の人間』にも言えることである。疫病の蔓延によって全ての仲間を失ったヴァーニーは目の前の状況を語ってはいるが、それを誰かが聞いてくれるという保障は皆無に近い。

ただし、バイロンの作品は自分以外の誰が目の前の廃墟を見るだろうか、と語ってはいても、『最後の人間』と決定的に違うのは、孤独な廃墟と自分の他になお人々が生きているという現実である。目の前に誰に顧みられることの無い廃墟があったとしても、それを詩人が公に向かって語りかけるということは、人々に知らしめ、この廃墟を見てもらう機会を窺っていることになる。従って、『チャイルド・ハロルドの巡礼』は周囲に廃墟を見てもらう可能性が前提としてある上で書かれ、その上での孤独な廃墟とそこを訪れる詩人の姿があるのだ。それだけに『チャイルド・ハロルドの巡礼』の主人公はたとえ憂鬱ではあっても、いわゆる他者が無数に存在する世界の中での孤独を描いており、その分、ある程度の救いは残されているわけである。

その点『最後の人間』は完全な孤独である。他者と呼べる存在は文字通り皆無であり、主人公は絶対的な孤独の中、彼の廃墟描写を誰が読んだり聞いたりするわけでもない。これはバイロンの描いた孤独な廃墟描写を超え、文字通り完全な「孤独」を描いた世界であり、目の前に広がる世界は誰のものでもない。むしろ、誰も所有権を主張することのできないこの世界において、もはやイタリアのみならず、地球上全ての世界をヴァーニーは所有することになるとも言える。ここには、チャイルド・ハロルドとローマという対応関係以上に、もっと巨大な対応関係、すなわち、全世界とたった一人の主人公という世界観が表現されている。ハロルドの心象に映っていたローマの廃墟は、今やヴァーニーにとって地球の廃墟という極限的絶望、完全な孤独、ぼろぼろに崩れ去った精神状態の心象風景を表したものとして迫り来るものとなっている。廃墟という観点から『最後の人間』を考察すると、この作品はバイロンの作風をさらに孤独というベクトルで徹底的にこれ以上無い程推し進めたものと言えるのだ。

2-2-2. メアリの廃墟表象の変遷

『最後の人間』に見られる廃墟表象によってメアリ文学の廃墟の全貌とみなすことはできない。というのも、メアリの小説全体を見渡した上で考えれば、この極限的な絶望的廃墟表象は決して最初からメアリに備わっていた廃墟観と言えるものではないのである。そこで、ここではメアリが描く廃墟の特徴とは何か、彼女の作品における廃墟表象を彼女の作品全体から確認する。

メアリの初期作品では、バイロン風なベクトルを推し進めたものというよりはむしろ、ワーズワスに近い廃墟観を示していた。1820年に友人の娘向けに書かれ、1997年まで散逸していた物語『モーリス』(*Maurice, or the Fisher's Cot* 1998) がその端的な例である。

Many years after, Henry grew older and went abroad to foreign countries, & saw many beautiful scenes of rocks, and mountains, and trees, and rivers; yet he always loved in his heart his pretty cottage and

thought it the most delightful place he had ever seen. It was very old, as I have said before; and some time after when Dame Smithson died some of the moss-covered thatch fell off and let the water into the cottage during the rainy weather; it was too old to be repaired, and by degrees it fell all to pieces, and the sea washed it away as it fell, so that it quite disappeared.

When Henry returned from his travels he found his pretty cottage gone, his geraniums dead, and no wall left on which the sweet-smelling, yellow wallflowers could grow; this grieved him very much, yet he was pleased to find the red cliff, the waving trees, the fresh-water rill, and the rock upon which he and his father used so often to sit—remained just the same as when he left them: though the boat had fallen to pieces in the cove, and the garden had run wild. (*Maurice* 177-78)

何年も経った後、ヘンリは大人になって外国を訪れ、岩場や山、木々、川など、多くの美しい景色を見ました。でも、ヘンリはいつも心の中で自分の小さな小屋を愛し、そこが自分の今まで見た中で一番喜ばしいものだと思いました。その小屋は、前にも言いましたように、とても古く、スミスソン夫人が亡くなってからは苔むした葺き屋根が落ち、雨の季節には水が入ってしまいました。古すぎて修理もできず、次第にばらばらに崩れて海に流され、すっかり消えてしまいました。

ヘンリは旅行から帰ってくると、あの小さな小屋は消え、ゼラニウムも枯れ、甘い香りの黄色いニオイアラセイトウが生えていた壁も残っていないことが分かりました。これにはヘンリもとても悲しみましたが、赤い崖や揺れる木々、きれいな小川、そしてお父さんと一緒によく座っていた岩が、そっくり昔のまま残っているのを見て嬉しくなりました。ただ、ボートは入り江の中で粉々に崩れ落ち、庭は荒れ放題になっていました。

主人公であるヘンリ (Henry) はかつてモーリス (Maurice) の名で少年時代を過ごした小屋を大人になってから訪れるのであるが、この小屋が朽ち果てて海に流されてしまう様子が描かれている。そして、今はもうヘンリの目の前にかつての小屋はせず、草木も朽ち果てている。確かに、目前の情景が過去への思考を誘発し、かつて存在したものが失われたことに悲しみが引き起こされるのだが、それでもなお寂れた崖や岩が昔と同じように存在することで、ヘンリの心を喜ばせていることがここからはよく分かる。

このように自然の情景が人間を力づける作用はワーズワスの作品にもよく見られるものであり、メアリはワーズワスの作品をしばしば自身の小説中にも引用していて、愛着を感じていた詩人であったと考えられる。廃墟という観点から『モーリス』との類似を探るため、以下に「ティンターン修道院」の一部を引用する。

... That time is past,
And all its aching joys are now no more,
And all its dizzy raptures. Not for this
Faint I, nor mourn nor murmur; other gifts
Have followed; for such loss, I would believe,
Abundant recompense. For I have learned
To look on nature, not as in the hour
Of thoughtless youth; but hearing oftentimes
The still, sad music of humanity,
Nor harsh nor grating, though of ample power
To chasten and subdue. ('Tintern Abbey' 83-93)

... あの時は過ぎた。
痛いくらいの喜びは今や消え果て、
眩しい狂喜も今は無い。だが、
そのことでくじけたり、嘆いたり、文句は言わない。
別の賜物を授かったのだ。
そのような喪失にも十分な償いは有ると信じよう。
なぜなら、私は学んだのだ、
軽率な若い時代とは違った見方で自然を見ることを。
そして、しばしば、静かで寂しい人間の調べを聴いた。
それは不快でも耳障りでもなく、心を静め、抑制させる
力に満ちていた。

人は廃墟に接することにより、必然的に過去にあったものに思いを馳せざるを得ず、またそれが廃墟の持つ醍醐味であるとも言えるのであるが、そこから人間の心境がどう変化するのかという点が廃墟表象の特徴を論ずる上で重要である。この点からメアリの描く廃墟を考えると、初期のメアリ作品では、失われた小屋から失われた過去へと思考が向かい、二度と戻らぬかつての貧しくても幸せなモーリスの家庭環境が想起されていた。だが、メランコリックな喪失感、ワーツワスの上記引用にも見られるように、自然が失われた過去を償うことによって余りあるものとなっている。これは『最後の人間』に見られる絶対的な孤独感とは大きく異なり、廃墟はメランコリックな心境を誘発しても、決して絶望的な孤独感を引き起こすものではない。

もちろん、孤独感ということになれば、「ティンターン修道院」においても、いわゆる“egotistical sublime”との関連から、ワーツワス自身が孤独感を非常に強く感じていたことが、例えばトマス・

マクファーランド (Thomas MacFarland) によって論じられている (MacFarland 152-53, 156-57)。しかし、それでも自然が詩人の癒し手として大きな存在感を持ち、事実詩人はここで大きな力を得て、ここから先の新たな生というものを見出している。これはモーリスが新たな人生の門出を踏み出している状況とも通じるものである。『モーリス』における廃墟は、知人の娘向けに書かれたという読者の問題もあるとはいえ、過去へと思考のベクトルが向けられても、そこに自然の癒しが確実に存在し、そこから未来への肯定的なベクトルが生まれているのである。

これが、『最後の人間』になると、肯定的な未来を見出すことは非常に難しく、また、絶対的な孤独状態において、カリー・E・ロック (Kari E. Lokke) も述べているように (Lokke 117)、人間を癒すものとしてのワーズワスの自然はもはや存在しなくなってしまう。

As I wandered along the plain, at the foot of the Appennines—through their vallies, and over their bleak summits, my path led me through a country which had been trodden by heroes, visited and admired by thousands. They had, as a tide, receded, leaving me blank and bare in the midst. But why complain? Did I not hope? —so I schooled myself, even after the enlivening spirit had really deserted me, and thus I was obliged to call up all the fortitude I could command, and that was not much, to prevent a recurrence of that chaotic and intolerable despair, that had succeeded to the miserable shipwreck, that had consummated every fear, and dashed to annihilation every joy. (LM 353)

アペニン山脈のふもとの平原を歩き、谷を通過して、もの寂しい頂きを越えると、英雄達が歩き、何千もの人々が訪れ、賞賛した国を通り抜けた。彼らは潮のように引き、私をその真っ只中で一人にした。だが、何故不平を言うのだ。希望を抱けなかったのか。そう自分を戒めた。もっとも、活気のある精神は本当に失われており、こうして前向きな気持ちを奮い起こさねばならなかったのだが、それでも混沌として耐えがたい絶望が戻ってくるのを止められなかった。その絶望は不幸な転覆事故に続いていたもので、あらゆる恐怖は頂点に達し、あらゆる喜びを無に帰した。

ヴァーニーは孤独の中で自分の絶望状態から必死に逃げようとしているのであるが、自然が彼を癒すことの限界がここには見て取れる。そればかりか、むしろ自然の恐怖というものがヴァーニーの絶望を引き起こしている。引用部にある船の転覆とは、疫病の蔓延が収束した後、ヴァーニーと共に最後に生き残った姪のクレアラと義兄のエイドリアンが乗った船が嵐に見舞われて溺死してしまったことを指している。ここで強調されているのは、人を慰め、勇気付けるものとしての自然ではなく、人間の命を奪う無慈悲な自然である。これは『モーリス』の廃墟に見られる温かい自然観とは大きく隔たっている。

『最後の人間』において、廃墟となった街に対話を交わす相手は存在せず、自然さえも、もはや孤独を癒す存在ではなくなり、絶望的状况は極まっている。英雄も友も親族も、全てが失われた状況は、ロマン主義文学における廃墟表象においては類を見ず、恐らく、ロマン主義と言われる時代の文学において廃墟を表象した作品群のうち、『最後の人間』は孤独感と救いの無さという点において頂点を極めているのではないだろうか。もちろん、終末論的な物語ということになれば、聖書の黙示録から綿々と存在してきた系譜があるのだが、ロマン主義文学における廃墟表象という問題において、『最後の人間』が持つ強烈な特徴は注目に値すると言えよう。

2-2-3. 絶望的廃墟表象を著すに至る理由

では、『最後の人間』に至ってこのような絶対的孤独の中における極限的廃墟表象を何故メアリは描いたのか、この章では執筆の動機と背景にある廃墟や終末論的テーマについて考察してみたい。

時間をかけて廃墟になったのではなく、最初から人為的に廃墟を作り上げる試みは18世紀前半には既に行われていた。森利夫によると、その最古のものはバティ・ラングレー (Batty Langley) によるもので、1728年の廃墟のレイアウトに関する彼の発言に基づいた偽の廃墟、つまりシャム・ルーインが存在していたのではないか、という説がある。(森 134)その後1732年にはグロスターシャーにある初代バサースト卿 (Lord Bathurst) の庭園内に人工廃墟が作られ、以下続々とイギリスには人工廃墟が現れ、ピクチャレスクを生み出す装置として機能するようになった。(森 134-36)

さらに、建築だけではなく、絵によって廃墟を人工的に生み出す気運が18世紀末に現れる。ユベール・ロベール (Hubert Robert) が1796年にサロンに出品した『廃墟と化したルーヴルのグランド・ギャラリー想像図』 (*Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines*) (図1) が既存の建造物を廃墟にして描いたのが最初のものであり (Woodward 156)、その後間もなく、ローマで学んだ建築家のジョセフ・マイケル・ガンディ (Joseph Michael Gandy) が、ジョン・ソウン卿 (Sir. John Soane) によるイングランド銀行の再建のために描いたデザイン画を元に、廃墟となったイングランド銀行の絵を1798年に描いている。実際にイングランド銀行が壊されて廃墟となったのは1925年のことであるが、その未来を先取りして廃墟にせしめたわけである。(Woodward 161-14) (図2)



図1



図2⁵

また、メアリが『最後の人間』を執筆していた時期周辺の19世紀前半は、イギリスで終末論的な破滅的文芸が流行していたとも言える。本章第1節で示したように、これまで何人もの研究者によって『最後の人間』の構想に影響を与えたと考えられる作品がいくつも挙げられており、メアリはその流行に乗った部分も少なからずあるだろう。だが、それにもまして、メアリがこの流行を利用しつつも、モデル小説の手法を用い、これまで親しかったロマン主義詩人のイメージを登場人物に色濃く反映させ、メアリなりの彼らに対する立場を表明していることに注目すべきである。パーシー・ビッシュ・シェリーを思わせる共和主義者エイドリアン、バイロンのようにギリシア独立戦争のために戦って死ぬレイモンド等、メアリは自分の周囲にいたロマン主義詩人達をモデルに、しかも当時の書評家が気付いて指摘し得るような形で描いたのである。

すると、パーシーやバイロンを物語の中に登場させ、彼らの活躍を描き、その上で疫病の蔓延などによって彼らを作品の中で殺すということをメアリが行っているのである。しかも、ここには廃墟という主題が大きく関係している。『最後の人間』において、疫病が人類を殺戮し尽くした挙句、廃墟となったイタリアを放浪する主人公の姿が描かれているが、実生活としてこのイタリアの廃墟を描いた、或いはイタリアの廃墟に触発されて作品を描いていたのは、まさに登場人物のモデルであるパーシーやバイロン達であったのだ。ここにはメタな廃墟が生まれていると言える。

廃墟を自ら描いていた二人の詩人は、『最後の人間』の結末における廃墟でどのように取り扱われることになるか、以下に考察を進める。

元々パーシーにとっての廃墟は、子供の頃は一種の怪奇趣味から幽霊を求める場所であった。これは「理想美によせる賛歌」(‘Hymn to Intellectual Beauty’ 1817)の中に吐露されている。

While yet a boy I sought for ghosts, and sped
Through many a listening chamber, cave and ruin,
And starlight wood, with fearful steps pursuing
Hopes of high talk with the departed dead. (‘Hymn to Intellectual Beauty’ 49-52)

少年時代、幽霊を求め、
多くの部屋や洞窟、廃墟、
星明りの森を慄く足で走り回り、
死者と貴き話をすることを望んで求めた。

しかし、いわば興味本位の廃墟への憧れは、パーシーの思想的成熟に伴い、「オジマンディアス」(‘Ozymandias’ 1818)で政治的意味合いを持つに至っている。

I met a traveller from an antique land,

Who said—"Two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert. . . . Near them, on the sand,
Half sunk a shattered visage lies, whose frown,
And wrinkled lip, and sneer of cold command,
Tell that its sculptor well those passions read
Which yet survive, stamped on these lifeless things,
The hand that mocked them, and the heart that fed;
. . . ('Ozymandias' 1-8)

私は古の国から来た旅人と会った。
その者曰く、「石でできた胴無しの二本の巨大な脚が
砂漠に立っている...その近くの砂上には
半ば埋もれて、毀れた顔が横たわっている。
その強面と、しわのよった唇と、冷酷な命令を下す笑いは、
これを彫った彫刻家はその情念をよく読み取っていたことを告げる。
それは生命の無いものに刻まれ、
それを模倣した手や、養った心よりも長く生き延びている。
...

古代エジプト王国で栄誉栄華を誇り、強大な権力者として君臨したオジマンディアス王、あるいはラムセス2世の像が、今やぼろぼろの廃墟となって横たわっている。ここには権力者に対するシェリーの批判的な態度が見られる。また、少年時、興味本位に幽霊を捜し求めるためにあった廃墟は、今やシェリーが嫌悪する、圧制を行った権力者を滅ぶべきものとして形容するためのものとして、積極的に用いられているのがここから分かる。崩れ去って廃墟となった巨大な像は、驕り高ぶる暴君を批判し、崩壊すべきであるとする強い主張が読み取れる。

また、ゼウスの圧制を批判した『解放されたプロメテウス』も、「主としてカラカラ浴場の巨大な廃墟で書かれた」(“was chiefly written upon the mountainous ruins of the Baths of Caracalla” 207)ものであった。暴君ゼウスの滅びの物語も、この廃墟から得られた靈感と大いに関係しているだろう。

これに対して、『最後の人間』においては権力者であろうとなかろうと、主人公以外の全ての人類が滅亡する。パーシーのように廃墟を通して権力者への社会批判精神を作品に込めた人物さえも含め、あらゆるものに対する喪失感が強烈に吐露されている。つまり、『最後の人間』における廃墟は、特定の権力にしがみついている人間だけを批判するものとして機能しているのではなく、その権力を批判する者までも含めた全ての人類が失われていくことを示すのである。

パーシーだけではなく、パイロンも象徴的な死を迎える。パイロンの似姿であるレイモンドは、トルコから独立しようとするギリシアの味方をして戦いに出るのであるが、ここでレイモンドは命を落とすことになる。しかも、レイモンドの死に方にも廃墟のモチーフが大きく絡められた形で仄めかされるのだ。以下は、ヴァーニーが戦いで瓦礫の山となった街の中、レイモンドを探しに行く場面である。

I scrambled on, until I came to a street, whose wooden houses, half-burnt, had been cooled by the rain, and were fortunately uninjured by the gunpowder. Up this I hurried—until now I had not seen a vestige of man. Yet none of the defaced human forms which I distinguished, could be Raymond; so I turned my eyes away, while my heart sickened within me. I came to an open space—a mountain of ruin in the midst, announced that some large mosque had occupied the space – and here, scattered about, I saw various articles of luxury and wealth, singed, destroyed—but shewing what they had been in their ruin—jewels, strings of pearls, embroidered robes, rich furs, glittering tapestries, and oriental ornaments, seemed to have been collected here in a pile destined for destruction; but the rain had stopped the havoc midway.

(LM 158-59)

私は這って進んで、ある道へと辿り着いた。そこにあった木造の家々は半分焼け焦げ、雨によって冷やされていたが、幸運なことに火薬の被害には遭っていなかった。この道を急いで進み、今やようやく人の姿を見た。しかし、私が見分けた限り、醜くなった人間の姿のどれもレイモンドではあり得なかった。そこで私は目を逸らしたが、内心吐き気がした。広い場所に来ると、そこは真ん中に廃墟の一山があって、巨大なモスクがここにあったことを告げていた。そして、そこには様々な贅沢品が焼け焦げ、壊れて散らばっているのが見えた。だが、それらは残骸の中でどんなものであったのかを示していた。宝石であり、真珠の首飾りであり、刺繍付きの礼服、豪華な毛皮、きらびやかなタペストリー、東洋の装飾品であり、これらはここに積まれて破壊を待って集められているかのように思われた。しかし、雨のおかげで荒廃は中断されていたのだ。

戦争によって荒廃したこの街のどこかにレイモンドは下敷きになっている。廃墟を見て、その廃墟に思いを馳せていた人物は、今や廃墟の中で死を迎えなければならないのである。ソフィー・トーマス (Sophie Thomas) は、このような廃墟によって人は怪我をし、肉体を廃墟にするのだとも述べている。(Thomas 25) 『最後の人間』では、廃墟を描いて有名だった詩人達がさらに廃墟によって重層的に包まれているのだ。

廃墟を描いていた当のロマン主義詩人達を連想させるような登場人物を配し、その彼ら自身を死なせ、主人公は絶対的な孤独のうちに廃墟を見つめ、描かなければならない。先人の詩人達は廃墟

から過去へと思いを馳せていたわけであるが、『最後の人間』の主人公はさらにずっと先の時間から、詩人達の生きていた過去へ廃墟を通して思いを馳せる。これはまさにメタ廃墟である。廃墟を描いていた詩人達が死に、さらに廃墟ができて上がる。こうして、それまでのロマン主義文学における廃墟表象自体さえもが廃墟にされてしまうのである。

また、『最後の人間』は、ロマン主義第二世代の詩人達が死んでしまった状況における、作者にとっての絶望的な廃墟表象のあり方の一端を示すものであり、廃墟を描いた詩人達が亡くなった状況で、さらに孤独感の増した文学者がどう廃墟を描き得るのかという問題を提示しているとも言える。

メアリはロマン主義詩人達が去った時代の廃墟表象を描いたのだが、そこには個人的体験も絡んでいる。前節に述べたように、周辺人物の相次ぐ死に見舞われてから、メアリの日記は孤独に苛まれており、またしばしば自殺願望さえ明らかにしている。このような個人的な絶望的心情の持続が、廃墟表象というロマン主義文学の特色の一つと混ざり合い、さらに19世紀前半の終末論的物語の流行と合致して『最後の人間』は生まれた。しかも、それまでのロマン主義詩人が廃墟を通して描いたことを全て疫病によって破壊し、その上で廃墟を描くという究極の廃墟文学、メタ廃墟文学をメアリは成し遂げたのである。これは、ロマン主義第二世代を看取ったメアリだからこそできた技ではないだろうか。

『最後の人間』には確かにモデル小説的側面があり、パーシーやバイロンの姿を作品内に読み取ることができる。そして、廃墟を描いた詩人達を作品に登場させることにより、その詩人に先立たれた主人公が見つめる廃墟を描き出している。ここには、廃墟が持つ時間的変遷の象徴が関係している。古代ローマや中世への思いを偲ばせる廃墟は、今や親しい仲間達を偲ぶものとして機能する。さらに、個人的な人間関係を執筆の背景としていながらも、人類全体を巻き込んだ最悪のパンデミックを描くことにより、世界規模にまで膨らんだ個人的思いを廃墟に込めて描いているのである。すると、個人的思いの膨張という観点から見れば、なるほど『最後の人間』という作品はロマン主義的かもしれない。しかし、葬り去られたのは他ならぬロマン主義詩人であり、メアリはロマン主義詩人不在の時代に残された、或いはもうロマン主義そのものが残されてはいないかもしれないという絶望的孤独を、メタ廃墟という新たな表現方法を編み出すことによって表現し得たのである。

『最後の人間』をモデル小説として私的な領域に留めて置けば、メアリと周辺詩人との交流や彼らに対する複雑な心境を表すものとして捉えることができる。しかし、それ以上に、『最後の人間』はロマン主義文学の一つの特徴である廃墟表象に独自の視点を打ち出していると言えよう。これは廃墟を描いた詩人、時代さえも葬られた、さらなる廃墟なのである。ここまで完全孤独な廃墟はこの時代類を見ないものであり、『最後の人間』の価値として強調し過ぎることはない。

2-3. メアリによる廃墟化における例外としてのワーツワス

これまで述べてきたように、メアリは自分の作品の中でバイロンやパーシーのイメージを随所に散りばめ、しかもその野望を批判し、ロマン主義時代の様々な理念を廃墟にしてしまったわけだが、そのようなメアリの批判を免れている詩人がいる。ウィリアム・ワーツワスである。

メアリとワーツワスとの交流は幼少期にまで遡ると考えられる。パミラ・クレミット (Pamela Clemit) によると、ゴドウィン¹⁾の書斎には文学や、歴史、科学、哲学の本が並んでいたのだが、ゴドウィンは子供達を当時の有名な文化人にも会わせており、アンソニー・カーライル (Anthony Carlisle)、コウルリッチ、ハンフリー・デイヴィ (Humphry Davy)、フューズリ (Fuseli)、ハズリット (Hazlitt)、チャールズ及びメアリ・ラム (Charles, Mary Lamb) に並び、ワーツワスにも会わせていたことがあるらしい。(Clemit, “*Frankenstein, Matilda*” 29) 従って、パーシーに出会う前からワーツワス本人にも親しみを持っていたと考えられる。

第1章第2節において、『ヴァルパーガ』最後でユーサネイジアの死が大自然の中で描写されているところにワーツワス的要素があると指摘した。また、第2章第2節では、『モーリス』の廃墟がワーツワスの「ティンターン修道院」に近い雰囲気を持っていることも指摘した。こういった例では、ワーツワス自身の姿が詩を通して作品の中で罰せられたり、廃墟にされたりする対象にはなっていない。むしろ、ある程度メアリとの共通見解として、メアリの視点を補う形でワーツワスの作品は存在しているのではないかと思われる。今までメアリとロマン主義詩人との比較を通し、この時代の男性詩人に対するメアリの批判的な立場について考察してきたが、それは主にパーシーやバイロンに当てはまるものである。そこで、彼らとは違う扱いを受けているワーツワスについても考察を加える必要があると思われる。本節はメアリのワーツワス受容の特色を、特に廃墟という点から考察するものである。

2-3-1. 英雄の犠牲者を描く廃墟

メアリが描く廃墟は、ロマン主義時代の英雄像との関係から見れば、二種類に分けられるのではないかと思われる。一つはメアリの批判の対象を表すものとして、破壊された英雄像が廃墟となって現出したものである。これまでの考察では主にこのタイプの廃墟に焦点を当ててきた。これに対してもう一つ考えられるのは、英雄の犠牲者になったものを描く廃墟である。前者の場合は、英雄を葬り去って廃墟を生み出すことにより、英雄の野心や野望をメアリが批判する構図が読み取れるのだが、これに比べて後者の場合、廃墟によって葬られた者達は偲ばれる対象となる。メアリは、後者の廃墟を描くのにワーツワスのイメージを使用するのである。『ヴァルパーガ』の結末はその一つであるが、あくまでイメージの上で共通点があるのみであった。より具体的な形を取っているのは『フランケンシュタイン』である。この小説の中で、フランケンシュタインのイメージは「老水夫の唄」に補完されながら、行き過ぎた科学の野望を追究する危険人物として描かれている。その一方、彼の友人ヘンリ・クラヴァル (Henry Clerval) の描写を見ると、対照的な姿がワーツワ

スの詩の引用と共に現れるのである。

Clerval! beloved friend! even now it delights me to record your words, and to dwell on the praise of which you are so eminently deserving. He was a being formed in the “very poetry of nature.” . . . The scenery of external nature, which others regard only with admiration, he loved with ardour:

“The sounding cataract
Haunted *him* like a passion: the tall rock,
The mountain, and the deep and gloomy wood,
Their colours and their forms, were then to him
An appetite; a feeling, and a love,
That had no need of a remoter charm,
By thought supplied, or any interest
Unborrowed from the eye.” (*Frankenstein* 120; italic original)

クラークヴァル！愛する友よ！君の言葉を記し、君に相応しい賞賛を与え続けていると、今でも私は嬉しくなる。彼は「自然の詩そのもの」の中で形成された人物でした。．．．外部の自然というものは、他の人ならただ感嘆して眺めるだけですが、彼はそれを情熱的に愛したのです。

「大滝の音は
情熱のように彼にとりついた。高い岩、
山、深遠で憂鬱な森、
その色と形は、当時の彼にとって
欲求であった。また、感情や愛でもあり、
それらは思考に拠った
冷めた魅力や、視覚を借りぬ興味を
必要としなかった。」

クラークヴァルはフランケンシュタインやウォルトンとは対照的な描かれ方をしており、彼ら二人のように自然の神秘を暴きたてようとはしない。むしろ、見えるがまま、あるがままの自然の美を称えているのである。これがワーズワスの詩の引用によって強調されるのである。

小説における詩の引用という同じ技法を通して、フランケンシュタインやウォルトンとは全く別方向を向いている。この二人は科学的な知識や技術によって自然の内奥に潜む、触れてはならない秘密に迫った。特にフランケンシュタインは自然の神秘的な領域を侵犯することにより、また、

人工的な方法により、自然からは生み出されることのない、美とは間逆の醜い怪物を作り出してしまった。しかも、その怪物にクラヴァルが殺されるとなれば、自然を愛する者とそれを侵犯する者との対照性は際立ってくる。ワーズワスの引用は、自然を愛する者の態度を示すものとして、また、フランケンシュタインのような自然を破壊する者によって犠牲にされる人物を描写する一つの例として機能しているわけである。これは、メアリのワーズワス理解を示す具体的な一例であろう。

ティンターン修道院という廃墟の近くの川辺で詠まれた自然豊かな風景は、メアリにとって破壊してはならない神秘を湛えた美的世界である。ここで言う廃墟は肯定的な捉え方をされているものであり、何かを破壊して批判するための廃墟ではない。むしろ、メアリはこの美しい風景が過度な野望に駆られた人間の犠牲になって破壊されてしまったことを批判したいのである。『フランケンシュタイン』における「ティンターン修道院」のさりげない引用も、このように重要な意味を持っており、同じ廃墟表象でもメアリにとっては非常に愛着を持って扱われている例である。そして、このような美しい光景の一つとしての廃墟をもって描かれたクラヴァルに対し、彼の殺害の元凶たるフランケンシュタインは、徹底的に罰せられて死ななければならないというメアリなりの勧善懲悪の価値観が見られる。

2-3-2. メアリのワーズワス風廃墟

メアリは『フランケンシュタイン』でワーズワスの「ティンターン修道院」を引用することで、クラヴァルの自然愛を描写した。ここで描かれる自然は、言ってみれば神聖不可侵の世界であり、ここを敢えて侵すことがフランケンシュタインの被る悲劇を引き起こす。クラヴァル自身は批判される対象ではなく、批判されているのはフランケンシュタインであり、その犠牲者がクラヴァルである。

このように、当初はワーズワスの作品を引用することで、言わば借り物による自然への愛の描写が行われた。だが、間もなくメアリはこれを自家薬籠中のものとするのである。2章2節に示したように、『モーリス』においてワーズワスのように自然を廃墟と絡めたのである。2章2節では、『モーリス』における廃墟をメアリがメタ廃墟を生み出す前段階のものとして考察したが、今一度詳しくこの廃墟表象を考察してみる。

『モーリス』では、暴力的な男の下で暮らしていた少年モーリスが家を出て、優しい漁師のバーネットと暮らすことになる。バーネットが亡くなった後、孤独となったモーリスは旅行中のある男性と出会い、互いの素性を語り合う。そして二人が実の親子であることが分かり、喜び合うクライマックスを迎える。その後日談として、何年か経た後の成長したヘンリが昔バーネットと暮らしていた小屋を訪ねる場面があるのだが、ここにメアリの廃墟表象が端的に表れる。

前に引用した箇所と重複するが、登場する廃墟の性質を明確にするため、筆者による強調を加えて再度引用する。

When Henry returned from his travels he found his pretty cottage gone, his geraniums dead, and no wall left on which the sweet-smelling, yellow wall-flowers could grow; this grieved him very much, yet he was pleased to find the red cliff, the waving trees, the fresh-water rill, and the rock upon which he and his father used so often to sit—remained just the same as when he left them: though the boat had fallen to pieces in the cove, and the garden had run wild. (*Maurice* 177-78; emphases mine)

ヘンリは旅行から帰ってくると、あの小さな小屋は消え、ゼラニウムも枯れ、甘い香りの黄色いニオイアラセイトウが生えていた壁も残っていないことが分かりました。これにはヘンリもとても悲しみましたが、赤い崖や揺れる木々、きれいな小川、そしてお父さんと一緒によく座っていた岩が、そっくり昔のまま残っているのを見て嬉しくなりました。ただ、ボートは入り江の中で粉々に崩れ落ち、庭は荒れ放題になっていました。

実の父親と再会したヘンリは、それまで父親と思い込んでいた暴力的な人物から逃れるために使っていた偽名のモーリスを捨て、今やヘンリとして幸福な生活を営んでいる。その幸せな彼がかつて住んでいた小屋を訪ねることにより、この物語は再び冒頭部分を連想させる。つまり、廃墟は読者を含め、見る者の心を過去へと誘っている。いまや残された自然がかつての居住空間の雰囲気を残すのみとなっているが、そこからヘンリはこの場所にあったはずの小屋を思い出している。そして、その小屋はバーネットという優しい年老いた漁師との貧しいながらも幸せな思い出を作った場所であった。

“Gone”、“dead”、“grieved”、“fallen”、“wild”といった語は、既に去ってしまったものに対する強い寂寥感をかきたてる語彙であり、消えた過去の居住空間はもちろん、そこで一緒に暮らしていたバーネットの死、それに伴う哀愁をイメージさせるものである。実の親との再会は確かに幸福なものではあり、自然による癒しをヘンリは得ているのだが、ここで中心的に描かれているのはヘンリの過去への追憶であり、今までの生活の思い出に耽るという性質が非常に強い。

『モーリス』にはワーズワス風な、自然風景の中に溶け込んだ廃墟というものを描く特徴があるのだが、重要なのは、このような情景を『フランケンシュタイン』のように引用に頼るのではなく、自身の言葉として描けるようになってきているということである。これはメアリの作者としての一つの成長ではなからうか。メアリはワーズワスと共有している自然観、特に廃墟が置かれている自然観をメアリによるオリジナルの言葉で表現するに至った。

このような廃墟を描いている時のメアリは、『最後の人間』に見たような英雄批判等の政治的色彩を薄めており、穏やかなものとなっている。ここでの廃墟は何かを破壊して批判的に描いているのではない。むしろ、失われたものが自然と一体になっていることを示すことにより、哀愁と共に賛美を加えているのである。『モーリス』の場合は、主人公モーリスと彼を支えた優しい老人の二人の生活の場を美しい情景としての廃墟に結晶させ、二人を称えている。これは、『ヴァルパーガ』

におけるユーサネイジアの死を看取った大自然の風景描写とも共通するところである。

メアリは廃墟表象、或いは廃墟と自然との組み合わせにおいて、ワーツワスとある程度共通した地盤を持っているのだ。廃墟を巡ってメア리를ロマン主義詩人達と比較考察すると、バイロンやシェリーは批判の矢面に立たされるのだが、ワーツワスはメアリにとって共鳴するところの多い詩人であったのではないかと思われるのである。だからこそ、クラヴァルの例に見られるような引用があり、『モーリス』に示されるような廃墟が描かれるようになったのだ。

ところで、メアリの作品にワーツワス的要素があるとはいっても、それはどこに由来するのであるか。メアリが幼少期を過ごしたゴドウィンの自宅はロンドンのポリゴン (the Polygon) にあった。コウルリッチがやってきて「老水夫の唄」の朗読を披露し、それを陰に隠れてメアリが聞いていたというエピソードも、この場所で起こった。(Seymour 40) その後、ゴドウィン一家は同じロンドンのスキナー街 (Skinner Street) に越すのだが、ここには食肉処理場があり、動物達の断末魔の雄叫びが聞かれたのではないかとされている。(Seymour 57)

いずれにしてもメアリは都市の人間であり、屠殺場の近くに暮らすような身であれば、ワーツワス的自然描写の素材を拾い得るような場所にはいなかった。では、どこからワーツワス的自然描写が生まれてくるのか。そこで考えられるのは彼女のスコットランド体験である。改訂版フランケンシュタインの序文には、自身の少女時代と自然との関係を綴る以下のような記述がある。

I lived principally in the country as a girl, and passed a considerable time in Scotland. I made occasional visits to the more picturesque parts; but my habitual residence was on the blank and dreary northern shores of the Tay, near Dundee. Blank and dreary on retrospection I call them; they were not so to me then. They were the eyry of freedom, and the pleasant region where unheeded I could commune with the creatures of my fancy. (*Frankenstein* 176)

私は少女時代、主に田舎で暮らし、長いことスコットランドで過ごしました。時には絵のように美しい場所にも行きましたが、普段はダンディー近くにある、寂れて荒涼としたタイ川北岸に暮らしていました。今思い出せば、寂れて荒涼としていたのですが、当時の私にはそんなこともありませんでした。それは自由の巣であり、誰にも邪魔されずに想像上の生き物達と交流できる心地よい場所だったのです。

スコットランドはゴドウィンの仲間であるウィリアム・バクスター (William Baxter) の家があり、一時メアリはここで暮らしたことがあった。しかし、少女時代の大部分をここで過ごしたというのはあまりにも誇張である。実際は1812年の6月から11月、その後一時ロンドンに戻ってから1813年の6月から翌年3月までをスコットランドで過ごした。つまり、実質的にスコットランドで過ごした期間は一年と三ヶ月にしか満たない。

しかし、この誇張こそスコットランドの光景がメアリに与えた印象と愛着の強さを示すものであろう。メアリがここで体験した自然はワーズワスが体験したものと同一ではないし、引用に見られる“picturesque”という言葉で表される荒涼とした北部の風景は、ワーズワスの生まれ故郷である穏やかな湖水地方とは別種のものである。だが、メアリが自然を強く意識し、しかもこれを非常に貴重なものとした原風景となると、やはり幼少期のスコットランド体験に帰着するのではなからうか。メアリの見たこの光景は一種の原体験となり、後の自然と廃墟との融合した世界を生み出していると考えられる。この序文は1831年の改訂版に付けられたものである。この時点でもスコットランド時代は依然として大きな存在感を持っており、自身の生涯に及ぶ執筆活動に大きな影響を及ぼしていると考えられる。当然、『モーリス』に見た廃墟表象も関係する。このようなメアリの少女時代の自然に対する強い意識から、結果としてワーズワスとの共通点が見出せるような自然描写が生まれるようになったと言えるのではないだろうか。

2-3-3. パーシーのワーズワス批判とメアリのワーズワス評価

これまでメアリ・シェリーの描く廃墟を、特に『最後の人間』に見られる特徴等から、バイロンとパーシー・シェリーの描いた廃墟とは性質を異にするものとして捉えてきた。これに対し、ワーズワスをメアリと対立しない、むしろ自然と絡められた廃墟の描写において共通したものを持つものとして捉えれば捉えるほど、明らかになるものがあるのではないか。特に、ワーズワスをメアリが肯定的に受容していると捉えることで、再びパーシーへの皮肉や批判が読み取れるのではないだろうか。

パーシーは元々ワーズワスを尊敬していたし、パーシーもワーズワスも、イギリスの「ジャコバン主義」と呼ばれたゴドウィンの思想から大いに感化されるところがあり、その意味でも土台を同じくするところのある詩人同士であった。(Baldick 24)しかし両者の間には大きな溝ができ、これは同時にメアリとパーシー双方によるワーズワス評価の違いを生むことになったのではないだろうか。ここでは、パーシーのワーズワス評価の変化と、それに伴って生じたメアリのワーズワス評価とのずれを考察する。

パーシーは1812年1月2日付の友人エリザベス・ヒッチナー(Elizabeth Hitchener)宛て書簡で、ワーズワスの「詩人の墓碑銘」(‘A Poets Epitaph’ 1800)を抜粋して長く引用している。(PBSL 1: 217)この作品は『叙情民謡集』の1800年版に発表された15連からなる作品であるが、パーシーはその中から1-3、5-6、9、10の半分、11連を抜粋し(PBSL 1: 217 note 3)この詩について以下のように述べている。

I have transcribed a piece of Wordsworth poetry. —It may give you some idea of the Man—how expressively keen are the first stanzas. (PBSL 1: 218)

ワーズワスの詩の一部を書き写してみました。これでこの人物がどんな人なのかがわかるのではないのでしょうか。最初の連はなんて鋭い表現でしょうか。

パーシーの書簡はわざわざ長くワーズワスを引用して相手に紹介し、その魅力を伝えようとする気風が伝わるものである。この書簡は 1812 年のものであるが、「ワーズワスへ」(‘To Wordsworth’ 1816) を書く頃には想像力の衰えた詩人を嘆いて批判的になる。

Poet of Nature, thou hast wept to know
That things depart which never may return:
Childhood and youth, friendship and love’s first glow,
Have fled like sweet dreams, leaving thee to mourn.
...
Deserting these, thou leavest me to grieve,
Thus having been, that thou shouldst cease to be. (‘To Wordsworth’ 1-4, 13-14)

「自然」の詩人よ、汝は
二度と戻らぬ物事を知って泣いた。
子供時代、若さ、友情、愛の最初の輝き、
これらは甘い夢の如くに消え、汝を嘆かしめる。
...
これらを捨てて、汝は私を悲しませる。
こんな風ならば、もう汝は止めるべきである。

1810 年代後半となれば、パーシーにとってワーズワスは保守化の一步を辿っている時代である。そもそもワーズワスはパーシーにとって愛すべき、また尊敬すべき詩人であったために、この落差は大きい。そこでパーシーは上記の詩のような形で批判と悲しみを表明しているのだ。

パーシーのワーズワス受容はさらに批判的に行われていく。その方法の一つがワーズワス作品のパロディ化である。有名なのはワーズワス自身をも風刺の対象にした『ピーター・ベル 3 世』(*Peter Bell the Third* 1839) であるが、その他にも、例えば、ジェロルド・E・ハウグル (Jerrold E. Hogle) は、ブランク・ヴァース (blank verse) で書かれたパーシーの『アラスター』(*Alastor; or, the Spirit of Solitude* 1816) は形式、語り、内容においてワーズワスを批判してパロディにした作品であると述べている。(Hogle 152) このようにワーズワスに対する批判的態度を取り続けていくパーシーに対し、メアリはどうであっただろうか。

メアリはワーズワスに対してずっと変わらぬ好意的態度を示していたと言える。『フランケンシ

ユタイン』の執筆が1817年、出版が1818年、そして『モーリス』は長いこと散逸していたために出版されたのは1998年であるが、執筆自体は1819年に成された。パーシーにとってワーズワスが保守化していくと見られていたこの時期、及びその批判をパーシーが行っていた時期に、メアリは相変わらずワーズワスの作品を肯定的に捉え、自らの作品に生かし続けていたのである。これはパーシーと対立する見方と言ってよいのではなかろうか。

メアリのワーズワス受容においてこのような捉え方ができるのは何故か。それは、ワーズワスの作品にこれまで考察してきたようなパーシー、或いはバイロン風の英雄像が示されないからである。パーシーとバイロンは、作品においても行動においても、明らかに政治的な理念が色濃く、急進的な改革を社会的レベルにおいて実現しようとした野望がある。これは『叙情民謡集』序文のような文学上の改革とは違うものである。そして、彼らは英雄礼賛的な作品を幾つも残しており、ワーズワスの作風とは大きく異なる。そこでメアリは、バイロン風の人物を作品に登場させたり、パーシーの詩を引用することで英雄像を示したり、また、これらを批判的に描く一方、ワーズワスの作品のように自然に溶け込んだ作風を持つ詩は、パーシー達と別の立場に置くのである。そのため、メアリが頻繁に行う小説内の詩の引用において、ワーズワスはメアリの批判から免れているのである。パーシーにとって悲しむべきワーズワスの変化も、メアリが問題とする英雄像の批判という観点からしたら大きな問題とならず、それゆえ、メアリの作品では変わることなくワーズワスのイメージは肯定的に使われているのである。メアリはワーズワスの作品を、最初は引用を通して、その後は作品に込められた精神を自らも受け継いで執筆活動を続けていたのである。

メアリはパーシーもバイロンも『最後の人間』において滅ぼしてしまい、世界は廃墟として残された。そこにはかつてのロマン主義時代の二人の詩人の栄光が影のみを残している。ところが、パーシーの捉え方では、ワーズワスこそがかつて輝いていた詩人であったにも関わらず、今や無残な詩人として残念な姿になってしまっているのである。パーシーは独自にワーズワスを一人の廃墟化された詩人として捉えていたと言えるのではないか。しかし、メアリにはそのような意識は無い。メアリは、自らの作品において無害な登場人物を描くのに、或いは害のある極端な急進的人物の犠牲になってしまう不幸な罪無き者達を描くのに、ワーズワスの引用、或いは彼の作風を生かしている。ことさらパーシーやバイロンのような男性ロマン主義詩人に対して批判的テクストを生み出したメアリにあって、ワーズワスは別格の扱いを受けていることには十分留意する必要があるだろう。同じ廃墟表象でも、パーシーやバイロンのように強い政治的野望を持った人物の作品はメアリの作品の中で批判的に扱われる一方、ワーズワスの作品のように自然と溶け込んだ廃墟を描くものであれば、これはメアリの批判対象とはならない。むしろ、メアリが批判する英雄像の犠牲者の姿として、廃墟が機能するのである。

目の前に存在する廃墟が一体何を連想させるか、特にその廃墟が自然の光景と一体化している場合を考えると、ここにはメアリ独特のワーズワスの扱い方が読み取れるといえよう。ロマン主義のある理念に関して批判的である場合、逆にそれとは別の理念とは親和性が高くなる場合がある。そ

の例がこのようなメアリによるワーツワス受容の性質である。メアリの作品にパーシーやバイロンに対する批判を読むことができても、ワーツワスの批判を読み取ることはできない。むしろ、パーシーやバイロンを通した英雄像や理想像の犠牲者がワーツワスの衣を被っているのが見られるのである。同じロマン主義でも一括りにはできない多様性が、メアリの作品における廃墟表象の違いに反映されていると言える。そして、その多様性を持つロマン主義文学において、メアリはワーツワスと共有するところの多かった作家であると言えるのだ。

第2章までは、男性のロマン主義詩人に見られた理想や野望に対する批判を中心的に見てきた。では、メアリはこれに対抗するいかなるものを提示したのか。男性像を破壊していく先には何らかの女性の現出というものがあるはずである。そして、この見通しは正しく、事実メアリの後期の作品になるにつれて、女性登場人物が物語の中心的な位置を占めるようになる。第3章からはロマン主義詩人の理想や英雄像が破壊されて廃墟が展開された後、そこから立ち上ってくる女性像に焦点を当て、ロマン主義文学の急進的側面を廃墟にせしめたメアリが打ち出した新たな戦略を考察する。

註

¹ 脱構築批評に関してはLynn Wells, “The Triumph of Death: Reading and Narrative in Mary Shelley’s *The Last Man*,” Syndy M. Conger, Frederick S. Frank, and Gregory O’ Dea, eds., *Iconoclastic Departures: Mary Shelley after Frankenstein: Essays in Honor of the Bicentenary of Mary Shelley’s Birth* (Madison, NJ: Associated UP, 1997) 212-34 や、Barbara Johnson, “*The Last Man*,” Audrey A. Fisch, Anne K. Mellor, and Esther H. Schor, eds., *The Other Mary Shelley: Beyond Frankenstein* (New York: Oxford UP, 1993) 258-66、また、脱構築とポストコロニアル批評は同書の Audrey A. Fisch, “Plaguings Politics: AIDS, Deconstruction, and *The Last Man*,” 267-86 を参照。Julia M. Wright, “‘Little England’: Anxieties of Space in Mary Shelley’s *The Last Man*,” Michael Eberle-Sinatra, ed., *Mary Shelley’s Fictions from Frankenstein to Falkner* (Basingstoke: Palgrave, 2000) 129-149 もポストコロニアル批評として参考になる。

² メアリはこの作品を 1817 年 5 月 27 日に読み終えている。(*Journals* 171)

³ 本論におけるシェリーの詩作品の引用は基本的にノートン版に基づくが、本作品はノートン版に収録されていないため、オックスフォード大学出版版に基づいている。

⁴ 『六週間欧州旅行記』はメアリとパーシーとの共著であり、引用部は一部パーシーによる日記に基づいている。しかし、パーシーによる記述は自身が見たものを淡々と叙述するのみで、その情景から喚起される心情などは述べられていない。メアリはこれを大幅に書き換え、戦争を “plague” と形容し、激しい嫌悪感を示している。

⁵ 図 2 のイングランド銀行の廃墟図は 1830 年バージョンのものである。