

第3章 廃墟からの出発、英雄に代わる女性像

3. 廃墟からの出発、英雄に代わる女性像

第1章と第2章を通し、メアリによるロマン主義時代の英雄像、理想像の批判、及びそれによって現れる廃墟の特徴を見た。メアリの廃墟表象は、ロマン主義時代のある側面を批判することによって生まれるものであり、メタな廃墟という性質を持つことも確認した。

では、男性ロマン主義詩人、特にバイロンやパーシーの抱いていた英雄像や理想像を徹底的に破壊した後、メアリは代わりに何を提示したのかを考察するのが第3章と第4章である。これまで述べてきた英雄や理想は、皆、ロマン主義時代の男性詩人によって示されたものである。英雄像も、女性の英雄、いわば女傑のようなものは無く、文字通り“hero”としての男性の英雄であった。これを破壊した後メアリは女性の登場人物を物語の中心に据えるようになるのだが、果たしてこれは女性の英雄(heroine)と言えるであろうか。実はここに大きな問題がある。

初期の作品において、メアリは主人公の男性を英雄的に描く一方、女性は脇役に過ぎなかった。『フランケンシュタイン』におけるエリザベス・ラベンツァの存在はその最たる例である。夫や父親に従順であり、家庭的領域を離れて活動することはない。基本的にこのような女性の描き方は後期に至っても変わらないのだが、家庭的存在の女性を脇役の位置から中心的な位置へと移動させていくところに特徴がある。つまり、女性は主人公の立場に近くなる。

ただし、主人公(protagonist)に近くても、女性の英雄としての主人公(heroine)にはなっていない。だからといって、オースティンの描く女性像等とはまったく異なる姿が描かれるのであるが、このような控えめな女性の描き方は今までのメアリ批評において一つの足枷になっていたところはあるだろう。初期の作品と比べて物語全体が家庭的な領域に留まっているため、『フランケンシュタイン』や『最後の人間』に見られたような圧倒的な力、破壊的な力が見られず、ロマン主義の男性的イデオロギーに対する批判的言説が読み取りにくいのである。そこで、前期から後期の作品を一貫して評価するのが難しくなり、それが理由でメラーは後期の作品を評価していない。プーヴィも、この時期のメアリは前期と違い、時代と社会が求める女性に「順応」(“conform”)(Poovey 116)するようになった、と消極的捉え方をしている。

しかし、本論文は後期の作品の特徴もメアリの作風として視野に入れた上で前期の作品を論じてきた。後期の作品からは、これまで述べた男性詩人に対する批判と、それによって出現した廃墟的光景から立ち上がる女性の登場人物とはいかなるものなのか、という問題を探ることができる。その意味では前期も後期も繋がっているのである。第3章は、後期作品において女性像が最終的に確立する以前の、男性英雄の被害者としての女性像を考察する。第1節では『マチルダ』を中心に扱い、続く節では『ヴァルパーガ』、『パーキン・ウォーベックの運命』を取り上げる。これらの作品には男性の英雄によって被害を受ける女性像が示されている。しかし、被害者という立場でありながらも、確実に小説の中で大きな存在感を持つようにもなっており、メアリの女性像確立の過程において重要な意味を持っていることを明らかにする。

3-1. ロマン主義時代の被害者としてのヒロイン像からの出発

男性を英雄的主人公として登場させ、この英雄を批判するという意識がある限り、その支配を受ける女性は、必然的にこの男性の被害者として扱われることになる。事実、メアリが初めて女性を主人公にして書いた中編小説 (Novella) 『マチルダ』 (Matilda 1959) が衝撃的で端的なその例である。父親が娘に近親姦的情愛¹を持ってしまうこの作品は、その内容故に出版を差し止められ、20世紀まで日の目を見なかった。この作品は女性を主人公としてはいるが、彼女は近親姦の被害者である。そしてこの近親姦という問題はロマン主義文学やゴシック小説と関係の深いものである。ここには当時の男性文学者の理念と、その理念の被害者としての女性という関係がある。

第3章第1節では、メアリが『マチルダ』で描いた近親姦を考察し、初めは被害者として始まった女性の主人公の造形について考察する。そして、このような女性を主人公とした物語が、いかに男性のロマン主義詩人達の理念を批判しているのかを明確にする。

『マチルダ』は、『フランケンシュタイン』以外のメアリの作品の中では近年非常に多く論じられ、注目されている作品である。英文学研究の分野のみならず、近年の精神医学との関連で述べれば、『心的外傷と回復』 (Trauma and Recovery 1992) で有名なアメリカの精神科医、ジュディス・L・ハーマン (Judith Lewis Herman) は著書『父 娘 近親姦: 「家族」の闇を照らす』 (Father-Daughter Incest 1981) に『マチルダ』の一節をエピグラフに引用しており (Herman 96)、この小説に対する注目度は児童虐待問題への関心の高まりとも無関係ではない。なお、この著作は『マチルダ』を考察するのに参考となるところも多いため、後に適宜参照することになる。

『マチルダ』に関しては数多くの論文が書かれているが、先にも述べたように、出版されたのは20世紀半ばのことである。この辺りの複雑な事情をまず説明しておく。『マチルダ』は『フランケンシュタイン』が出版された翌年の1819年に書かれたものの、140年後の1959年ようやく出版された。この時『マチルダ』を編集したのはエリザベス・ニッチ (Elizabeth Nitchie) である。そもそもこれ程までに出版が遅れたのは、メアリがこの作品を執筆した後、出版の許諾を仰ぐために原稿をゴドウィンに送ったところ、ゴドウィンがこの原稿をずっと保持したまま返さなかったことが直接の原因である。さらにその後も、原稿は夫パーシー・ビッシュ・シェリーの相続人によって、ボドレアン図書館 (The Bodleian Library) に長いこと保存されたままになっていた。(Mellor 255, note 27)

ゴドウィンが原稿を返さなかったのは、この作品におけるヒロインのマチルダ (Mathilda)²とその父親との近親姦的關係が、ゴドウィンに自分と娘との関係について再考を迫り、スキャンダラスな評判が起ることを恐れたためのだろうと考えられる。³このような事情があるため、ダイアナ・エデルマン ヤング (Diana Edelman-Young) が指摘しているように (Edelman-Young 116)、⁴ 『マチルダ』に関する論考も最近まではゴドウィン父子の関係を中心とする伝記的な考察が多かった。

しかし、本論はゴドウィン親子の關係が『マチルダ』にどう反映されているかという伝記的問題だけにこだわるのではない。より大きな枠組、すなわち近親姦という主題を取り上げることの多い

イギリス・ロマン主義文学作品やゴシック小説の作品群と比較した際、『マチルダ』独自の特徴とはいかなるものなのかという問題を考察する。『マチルダ』が近親姦という主題を扱いながらも、他のロマン主義文学やゴシック小説と一線を画すのは、何よりも著者が女性ということである。つまり近親姦関係における被害者の性の側から主人公を描き、この問題を議論しているのである。

3-1-1. マチルダの父親に対する意識

『マチルダ』を扱った論考には、主人公の女性マチルダを、父親を誘惑する危険な女性と見る向きがある。ジェイ・マクファーソン (Jay Macpherson) はマチルダを「無意識裡のセイレン」(“The involuntary Siren”)(Macpherson 169)と表現し、このヒロインはそれと知らずに父親を誘惑する妖婦であると主張している。ジュディス・バーバー (Judith Barbour) は『マチルダ』がオウィディウス、ダンテ、ヴィットーリオ・アルフィエリ (Vittorio Alfieri) が描いたギリシア神話に登場する妖婦ミュラに基づいて書かれているという。(Barbour 99) これらの作品について、ミュラが登場する作品の読書歴を『マチルダ』執筆までの間に書かれたメアリの日記から推測すると、オウィディウスの『変身物語』を1815年の4月8日から5月13日にかけて読んでおり (Journals 76-9)、ダンテの『神曲』を1817年11月10日から1819年9月22日にかけて読んでいる。(Journals 183-297) アルフィエリの作品に関しては、*Mirra* という1786年に書かれた悲劇が1818年に劇場で上演されており、パーシーの『チェンチー族』上演の励みになったという。(Barbour 99) では、このミュラとはどのような人物か、オウィディウスの『変身物語』第10巻の中の一節を引用し、端的に説明を試みる。

禁じられた望みよ、去っておしまい! あのかたは、愛されるにふさわしい。
でも、それは父親としてだ。 とすれば、わたしが偉大なキニユラスの
娘でなければ、キニユラスと枕を交わすこともできるだろうに。(『変身物語』10: 386-8)

これはミュラが自分の欲望に関して赤裸々に独白している箇所である。ミュラは父王キニユラスに対して溢れんばかりの情欲を抱いており、その後、乳母の手伝いを借りて父の寝室に忍び、子供まで宿してしまう。このように、ミュラは自分から赴いて父親と姦淫を犯した者である。

しかし、マチルダが父親に対して抱いている思いが非常に強いとしても、これを近親姦的な思いと解釈することは多いに疑問である。『マチルダ』において、父親がマチルダに対して近親姦的な情愛を持ち、またそれを自覚していたために内面的な葛藤に苦しんでいることは明らかではあるが、マチルダが父親に対して持っていた非常に深い愛情を、近親姦的な、すなわち極度に性的な意味合いを持つ禁断の情愛と断定してもよいのだろうか。マチルダは幼い時から極端な愛情不足を味わっており、父親以外には愛情を持つことを許されていなかった。19世紀前半を舞台にしたこの物語において、社会的に女性を選べる環境にある父親はあえて娘のマチルダに性的情愛を注いでいる。し

かし、マチルダにとっては父親のみがこの世で愛情を注げられる存在である。しかもこの愛情は、後述するように、父親による暗黙の虐待によって強引に求められており、マチルダは父親に服従させられていると考えられる。このような状況において、マチルダが近親姦的な思いを抱いているという解釈は、被害者としての娘の視点を欠いた、父親の近親姦的情愛を正当化する不公平な理屈となる危険を孕む。本論は、近親姦関係の犠牲者という視点からマチルダの分析を試みる。

マチルダ自身は近親姦的な思いを向けてくる父親との関係をどのように捉えていたか。マチルダが父を誘惑する女性ではなく、父の被害者であるということを示すため、以下、マチルダの視点から見た父と娘の近親姦を考察する。

『マチルダ』の語りの大枠は、父を失ったマチルダが、自らの死が近いことを自覚しつつ、詩人である友人のウッドヴィル (Woodville) に宛てて書いた告白体の手紙という形式をとっている。マチルダは手紙を書くに当たって次のように述べる。

I record no crimes; my faults may easily be pardoned; for they proceeded not from evil motive but from want of judgement; and I believe few would say that they could by a different conduct and superior wisdom, have avoided the misfortunes to which I am the victim. My fate has been governed by necessity, a hideous necessity. (*Matilda* 6)

私はいかなる罪も記しません。私の過ちは簡単に許してもらえるかもしれません。何故なら、その過ちは悪意からではなく、判断力の欠如から生まれたのですから。それに、状況が違ってもっと賢かったら、私が犠牲となった悲劇を避けられた、なんて言う人はほとんどいないでしょう。私の運命は必然性、恐ろしい必然性によって支配されてきたのです。

上の引用文には、これから描かれる出来事が決して罪ではないというマチルダの認識が示されている。しかし、罪ではなくとも自身の過ちであると言明している。マチルダは父を責めることも無く、むしろ父親がマチルダに抱いた近親姦的情愛による悲劇を自分の判断力の無さによるものと考えてしまっている。父だけでなく、マチルダまでもがこのように、自身に否定的な感情を植え付けられており、これもまた近親姦被害の悲劇の一つと考えることができるであろう。父を直接責めるのではなく、この事件を必然的で、避けようのないものであったと認識している。

しかし、ここでマチルダが父親の近親姦的情愛を認め、同意していると捉えるのは早急である。まして、マチルダ自身が父親に近親姦的な思いを抱いていると捉えるのも危険である。ハーマンは力のある大人と力の無い子供の関係の中で同意や選択という概念を持ち出すことは無意味であり、最終的な決定は大人によってなされると述べている。(Herman 27)

つまり、家父長制という形態を持つ家族の中で、マチルダという娘の立場は父親から近親姦的關係を迫られても、父と同等の立場で拒否することは許されないのである。しかも、『マチルダ』は現

代よりも家父長制支配の強かった 19 世紀に書かれたものであり、マチルダに対して父親が持つ影響力は強大なものであると考えるべきである。メアリ自身もこのような強力な家父長制が存在する社会の中で『マチルダ』を書いており、父親が持つ強大な力は意識せざるを得ない。マチルダの父親に対する思いを考察するには、このような時代背景を意識しておく必要がある。『マチルダ』は父という権力者によって自尊心を奪われ、近親姦的關係による悲劇の責任を負わされてしまう娘を描いた作品なのである。ただし、マチルダは父親を表だって非難してはおらず、また、父親から虐待を受けたという認識も持っていない。マチルダが告白する悲しみや苦悩は、単に父が近親姦的情愛を持っていることだけではない。では、マチルダが苦悩する真の理由とは何なのであろうか。

父はマチルダに近親姦的な思いを打ち明けたすぐ後、娘と距離を置くべきと判断して家を出るが、その直後、複雑な心境にあるマチルダは次のように独白する。

Let the liquid lustre of thine eyes be quenched; and then return to me, return to thy Mathilda, thy child, who may then be clasped in thy loved arms, while thy heart beats with sinless emotion. Go, Devoted One, and return thus! —This is my curse, a daughter's curse: go and return pure to thy child, who will never love aught but thee. (*Matilda* 30; emphasis added)

お父様の目の涙の光を消して。そして私の元に、お父様のマチルダの元に、お父様の子供の元に戻ってきて。そうすれば、私は大好きなお父様の腕の中で抱きしめられるのだから。そしてお父様の心臓は罪の無い想いでときどきするの。行って、大好きなお父様。そして、こんな風に戻ってくるの！これは私の呪い。娘の呪いよ。行ったら、純粋な気持ちでお父様の子供の元に戻ってきてね。私はお父様以外、決して誰も愛さないわ。

強い罪悪感を背負って苦悩し、娘の元を離れる父親に対し、マチルダは父が自分のもとに帰ってくることを強く望んでいる。そして近親姦的思いを持つ父親から何としても逃れようとするのではなく、自分が父を心から愛する子であることを表明している。ただし、マチルダは近親姦的思いを抱いたままの父親を望んではない。上の引用における「純粋な」(pure)という語は、近親姦の思いを消し去った状態であり、父親が近親姦的情愛に目覚める以前の正常な親子間における愛の交歓が望まれていることを示している。従って、マチルダは父親に強い愛情を持ちながらも、それは決して近親姦的と言えるものではない。マチルダは、父と娘の關係が近親姦の目覚めによって崩れ去る以前の幸せを強く求めている。マチルダが父親に対して抱いているのはマーガレット・ダヴンポート・ギャレット (Margaret Davenport Garrett) の言葉を借りれば「父への無垢なる愛」(“an innocent love for her father”)(Garrett 45)なのである。

近親姦的ではない通常の形での父性愛を求めるマチルダは、父の自殺により、大きな自責の念を持ってしまう。

I believed myself to be polluted by the unnatural love I had inspired, and that I was a creature cursed and set apart by nature. I thought that like another Cain, I had a mark set on my forehead to shew mankind that there was a barrier between me and they [sic]. (*Matilda* 60)

私は自分が引き起こした異常な愛によって汚されてしまったのだと信じていました。そして、自分は生まれつき呪われていて、周りから引き離された生き物なのだとして信じていました。私は第二のカインのように額に印を付け、自分と人類の間に壁ができてしまったことを示しているのだと思いました。

この一節からも窺われるように、マチルダの苦悩は、父親に対して近親姦的な思いを抱いているという罪の意識ではなく、近親姦的情愛を持つ父親を自殺に負い込んでしまった自責の念なのである。自分が父に危険な想いを抱いているのではなく、「異常な愛」を父親の中に引き起こしてしまったことに苦悩しているのである。

また、マチルダは自分と世間との間に大きな壁ができたことを意識しているが、これまで述べてきたように、このような状況を引き起こした責任はマチルダに帰属するものではない。マチルダは強い自殺願望を抱き、後に知り合った男性ウッドヴィル (Woodville) と自殺をはかろうとするが、彼女の悲劇は父親からの近親姦的欲望によって引き起こされたのである。『マチルダ』は父と娘の双方が抱き合う情愛、つまりは「近親相姦」という言葉で表現した方が適切であるような関係による悲劇ではないのである。

父親は自殺によって自らの近親姦的情愛を持つ苦しみに決着をつける。しかし、自殺という手段は近親姦的情愛を具体的な行動へと移すことを防ぎはしたものの、マチルダのその後の人生における苦悩に対しては実質何の解決にもなっていない。むしろ、さらなる悲しみと苦悩をマチルダに与え、より悲劇的な結末を予期させるものである。

3-1-2. 近親姦の生じる環境とその描写

そもそも、何故マチルダに対して父は近親姦的情愛を持つに至ったのか。近親姦を生む必然的な要因は存在するのであろうか。マチルダの家庭環境を考察して近親姦の発生原因を探る。

マチルダが生まれたのは非常に裕福な家庭であり、父はイートン校を卒業した後、大学に進んだエリートである。しかし、彼は19歳になった時に母親が亡くなったために大学を去り、20歳になってダイアナ (Diana) という女性と結婚する。この二人の間に生まれたのがマチルダである。しかしダイアナはマチルダを産んだ数日後に亡くなってしまふ。このことは、ウルストンクラフトがメアリ・シェリーを産んで間もなく亡くなったという伝記的事実とリンクするところである。伝記的事実が物語に絡んでくることは、先に述べたようなゴドウィンの『マチルダ』の出版阻止との関連

を推測させる要因ともなる。

作者自身と作品に共通する母親の不在という状況は、近親姦を生み出す土壌として指摘されている。ハーマンによれば、父親の性的不満を、母親が家族から精神的に離れていることに対する不満と解釈することで、近親姦の背景に母親の不在という問題があることがわかるという。(Herman 44) 精神医学的見地からも、マチルダの家庭状況は父娘の近親姦が生まれる条件を備えていたと言えるのである。もちろん母親のいない家庭全てが父娘の近親姦を生み出すわけではないが、母親の不在は大きな要因の一つになる。

原田武は民俗学、文学、精神分析学、宗教学等の研究成果に基づき、学際的な近親姦の考察をした著書の中で、「父娘インセストがしばしば母への愛着を内蔵しており、そんな父親が未熟な子供の姿をとどめていることもよく指摘される」(原田 163)と述べている。なお、ここで言う「母」とは、娘の立場から見た母、すなわち父親にとっての妻である。原田氏の見解はハーマンの意見とも一致し、マチルダの父親の状態を考察するに興味深い視点である。つまり、マチルダの父は亡き妻への愛着を娘の中に見出しており、そのような父親とは精神的に未熟なものであろう。この観点からは、『マチルダ』が未発達な父親の行いに苦しむ娘の悲劇と解釈されよう。

マチルダの中に宿る妻の幻影をロバート・レディ (Robert Ready) は神話レベルまで掘り下げて次のように分析している。

In yet another mythic return, Mathilda as dying virgin may be said to repeat the preternatural aspect of the dead Diana, who could not be the mother, who remained as inaccessible, and as powerful, as the virgin goddess. (Ready 102)

しかしながらもう一つ神話的に回帰しているところがあり、マチルダは死にゆく処女として、亡きダイアナの超自然的側面を反復していると言えるかもしれない。ダイアナは母ではあり得ず、処女女神のように近づけず、力強いままなのである。

妻のダイアナがローマ神話の女神と重ねあわされているのであれば、父親がマチルダの中に見出しているのは、亡き妻ダイアナであると同時に処女神ダイアナでもある。つまり、父親は近親姦的情愛を通じてマチルダの中に神秘的な処女神ダイアナの投影を見出しており、ダイアナはマチルダ自身の処女性と共に、母親のダイアナをも暗示させるのである。

マチルダの父は妻を亡くした悲しみのため、単身イギリスからヨーロッパ大陸へと渡り、マチルダが16歳の時になって、ようやく娘との再会を果たす。マチルダと父親は幸せな親子関係を築いて生活を始めるのであるが、ある若い男性がマチルダに好意を抱き、彼女のもとを頻りに訪れるようになった時、父親が娘に示す愛情が通常の親子愛の限度を超えた行動として表れてしまう。この時の急変した父の態度はマチルダの視点から次のように描かれる。

I now remember that my father was restless and uneasy whenever this person visited us, and when we talked together watched us with the greatest apparent anxiety although he himself maintained a profound silence. At length these obnoxious visits suddenly ceased altogether, but from that moment I must date the change of my father: a change that to remember makes me shudder and then filled me with the deepest grief. . . . Alas! I now met frowns where before I had been welcomed only with smiles: he, my beloved father, shunned me, and either treated me with harshness or a more heart-breaking coldness. We took no more sweet counsel together; and when I tried to win him again to me, his anger, and the terrible emotions that he exhibited drove me to silence and tears. (*Mathilda* 19; emphasis added)

今になって思い出されるのは、この人が私達のもとを訪問するといつも、父がそわそわして落ち着かなかったことです。父は、私達が一緒に話をしている時は非常に静かにしながらも、明らかに心配で仕方がない様子で私達を見ていました。やがてこの人の不快な訪問はぱたりと止んだのですが、その瞬間から父の変化を記さなければなりません。私はこの変化を思い出すと今でも体が震え、当時は深い悲しみに沈んでいました。 . . . 嗚呼！嫌な顔をされたのです。以前は微笑んでくれたのに。愛する父は私を避け、荒々しく、或いは、さらに胸の痛むような冷たさで扱うのです。私達はそれ以上楽しい会話を共にすることもなく、再び父を取り戻そうとすれば、父は苛立って激しい感情を示すので、私は黙って泣きました。

ここで示されている父親の姿は単に娘の交際相手にやきもきしているというものではない。やがてマチルダの父が告白するように、この瞬間父は自分が異常な情愛を娘に抱いていることに気付いている。一人娘を若い男性に奪われてしまうことに対して、通常の父としての意識とは明らかに隔たった、娘への近親姦的欲望がこの時の行動の背後に隠れている。

また、引用文に示されている父親の態度は、娘への近親姦的情愛から派生する一種の脅しのような機能も備えており、精神的虐待と解釈することもできるのではないだろうか。このような態度を示すことにより、父親は娘に服従を強いて、それに背けば娘は父親からの愛情を受けることはできず、罰を受けなければならないという仕組みになっている。母親不在で兄弟姉妹も友人もないマチルダにとってみれば、父親が自分から離れてしまうことは家族の結び付き全てを失うだけでなく、人間の愛情全てを失うに等しく、底知れぬ恐怖心を抱くことになる。

父はマチルダが幼い時、マチルダを叔母に預けて旅に出てしまい、叔母はマチルダと共にスコットランドで暮らすことになる。ここで叔母が冷酷にもマチルダが友人と交際することを禁じ、スコットランド訛りを覚えさせないようにしたことは、マチルダの孤独感を一層増す結果となった。このような幼年時代における極端な愛情不足は、会えない父親に対するイメージを理想化させ、父親への愛情を一際強くしたと考えられる。そのようなマチルダに対する父親の冷たい態度は、娘をさ

らに自分に寄せて離さないための鞭としての機能を持っているのである。

父親の半ば暴力性をも帯びた近親姦的情愛に対して、マチルダ自身も近親姦的な思いを抱いていたという主張も存在する。この引用文の中で注目に値するのは、マチルダが若い男性の訪問を受けたことを「不快な」、「胸の悪くなる」(“obnoxious”) という語を用いて表現していることである。マチルダは、この男性の訪問が父親に冷淡な反応を呼び起こし、それ故父とマチルダとの絆が失われる恐れがあると感じたために“obnoxious” という語を用いているのだと思われる。だが、マチルダが男性から訪問されることによって不快感を覚えていることに関し、クレミットは、マチルダ自身が父親に対して近親姦的な思いを抱いていることを表すものだと解釈している。(Clemmit, “From *The Fields of Fancy*” 68) しかし、マチルダがこの男性の頻繁な訪問を嫌がっていたとしても、それが即父への近親相姦的想いに繋がるとは限らない。そのような思いを抱いているのならば、マチルダは父親に対してこれまで述べてきたような複雑な思いを持って苦悩する必要はなかったはずである。

実際、これまでの引用にも示されているように、マチルダが近親姦的情愛を全く意識していなかったことを裏付ける表現が随所に見られる。その他にも、例えば、父親との幸福な日々を記しながらも、やがて訪れる悲痛な体験を思い出し、以下のように取り乱す場面がある。

I lament now, I must ever lament, those few short months of Paradisaical bliss; I disobeyed no command, I ate no apple, and yet I was ruthlessly driven from it. Alas! my companion did, and I was precipitated in his fall. (*Matilda* 17)

私は今、悲しんでおります。常に悲しまねばなりません。あの、ほんの短かった楽園のような幸福の日々を。私はどんな命令にも逆らわず、リンゴの実も食べませんでした。しかし、私は無慈悲にも楽園から追放されたのです。嗚呼！リンゴの実を食べたのは私の連れ添いの者。そして私は彼の墮落へと突き落とされました。

ここでは、原罪前後の人間のイメージが用いられている。マチルダは禁断の木の実を食べておらず、近親姦の罪を知らずに無垢なままである。それと対比されているのは父である。近親姦の罪を犯したのは父であり、マチルダは父の罪に巻き込まれ、幸福を奪われているのである。

また、次のようなエピソードもある。

There are many incidents that I might relate which shewed the diseased yet incomprehensible state of his mind; but I will mention one that occurred while we were in company with several other persons. On this occasion I chanced to say that I thought *Myrrha* the best of Alfieri's tragedies; as I said this I chanced to cast my eyes on my father and met his: for the first time the expression of those beloved eyes displeased me, and I say with affright that his whole frame shook with some concealed emotion that in spite of his

efforts half conquered him: as this tempest faded from his soul he became melancholy and silent.

(*Matilda* 20-21)

父の病んだ、そして意味不明な心の状態を示すもので、お伝えできる出来事は沢山あります。しかし、記すのは一つだけにします。私達が何人か他の人達と一緒にいた時のことです。この時、私はたまたまミュラがアルフィエリの悲劇の中で一番だと言ってしまいました。これを言った時、偶然父の方を見て目が合ったのです。最初は父の目の表情が私を嫌な気分させました。こんなことを言うのは恐ろしいのですが、父は何か気持ちを隠して体中を震わせていました。その気持ちは努力しても父を半分征服していたのです。この嵐が父の魂から消えてゆくと、父は憂鬱な様子で静かになりました。

先に述べたギリシア神話のミュラの話、マチルダは図らずも述べてしまう。既に近親姦の欲望を自覚している父親は動揺を隠しきれないのだが、これとは対照的に無知で無垢なマチルダの姿が表れていると言える。後から振り返って、父のおかしな様子の真相を明かすエピソードとしてマチルダは記しているわけである。従って、やはりマチルダ自身が父を誘惑する妖婦であると捉えたり、父に対して近親姦的情愛を抱いていると解釈したり、父娘双方の合意に基づいた、文字通り「近親相姦」を体現していると解釈することは不可能である。

では、果たして『マチルダ』は社会的弱者である女性の立場から父娘近親姦の被害を告発した文学作品であると言えるだろうか。この作品では父親を一方的な加害者、娘を被害者と単純に図式化することは不可能である。マチルダの父は娘に対する異常な愛を打ち明けた後、多大な罪の意識を持って突如姿を消し、入水自殺をする。性的な肉体接触は一切行わずに、父親が近親姦関係を終わらせているのである。

父親が近親姦的情愛を持ちながらもそれを具体的な行動に移さず、自己破壊的な行動に走るという展開はこの時代の文学上どのような意味を持ち得るだろうか。実は、このような娘と父親双方の複雑な心理的問題の描写こそが『マチルダ』をこの時代におけるその他の近親姦、もしくは近親相姦を扱った当時の文学作品と一線を画すところなのである。次節ではこの作品の文学史的意義について述べる。

3-1-3. ロマン派文学、ゴシック小説における近親姦の系譜と『マチルダ』

『マチルダ』で取り上げられている近親姦という問題は、イギリス・ロマン主義の文学作品やゴシック小説と密接な関係があると考えられる。例えば、バイロンと異母姉のオーガスタ・リー (Augusta Leigh) との関係は実質的な生活の次元でも近親姦的なものであったし、文学作品における近親姦という理念的観点に鑑みても、オーガスタに捧げた一連の恋愛詩はバイロンの近親姦への強い想いが詩作品として結晶化されている。また、『アバイドスの花嫁』 (*The Bride of Abydos* 1813)

は兄妹として育てられた従兄妹同士の愛を語る作品であり、その中では妹として育てられたズレイカ(Zuleika)が兄として育てられたセリム(Selim)に対して以下のような官能的場面を繰り広げる。

Thy cheek, thine eyes, thy lips to kiss,
Like this—and this—no more then this,
For, Alla [sic] ! sure thy lips are flame,
 What fever in thy veins is flushing?
My own have nearly caught the same,
 At least I feel my cheek too blushing. (*The Bride of Abydos* 1.394-99)

貴方の頬に、貴方の目に、貴方の唇に口付けする。
こんな風に、そしてこんな風に、もうこれ以上無いほど。
なぜなら、アラーよ！貴方の唇は炎なのだから。
 どんな熱が貴方の血管の中を流れているの。
私の中にもほとんど同じものが満ちている。
 少なくとも私は自分の頬も赤らむのを感じます。

このように、パイロンは実生活においても詩作品においても近親姦を表現している。

またパーシー・シェリーも、『イスラムの反乱』(*The Revolt of Islam* 1818)に描かれたレイオン(Laon)とシスナ(Cythna)との間の兄妹関係を「自然の神聖なる法則」(“Nature’s law divine”)(*The Revolt of Islam* 6.40.2686)⁵であるとして正当化し、非常に官能的な場面を描いている。以下に引用するのはシスナから発せられる言葉である。

‘Yes, yes—thy kiss is sweet, thy lips are warm—
O! willingly, beloved, would these eyes,
Might they no more drink being from thy form,
Even as to sleep whence we again arise,
Close their faint orbs in death: . . . (*The Revolt of Islam* 9.34.3766-70)

「そう、そう、貴方の口付けは甘く、貴方の唇は温かい。
嗚呼、愛する人よ、この目は自ら、
貴方の影からもう何も飲まないでしょう。
眠りから再び我らは起きて、
霞む瞳を死の中に閉じるのです。...

引用した場面では、女性の側から求める姿が描かれており、レイオンとシスナは相思相愛の関係で結ばれている。もちろん社会通念に反する関係ではあるが、近親姦が双方同意の上で成立している。

これらのバイロンやパーシーに見られる作品には、近親姦への強い憧憬の念を読み取ることができる。ここには近親姦によって生み出される悲劇の影は存在していない。引用したバイロンとパーシーの作品では、男性は加害者ではなく、女性も被害者と見なされてはいない。むしろ、女性の方から近親者への肉体的関係を求めている。

しかし、このようなロマン主義文学における近親姦への憧憬を、相思相愛の望ましい状況として捉えることは危険も孕む。つまり、時として権力者である男性側からの一方的で葛藤の無い近親姦的情愛の描写は、相手の女性が被害者になり得るという問題を無視することになるからである。

男性が近親姦に対して観念的にも憧憬を見出したとしても、それは男性側からの一方的な幻影にすぎないのではないだろうか。近親姦的情愛を実際の行動に移してしまった場合、そこには理想の実現どころか被害者女性の阿鼻叫喚がこだまするのである。この悲劇的側面を 18 世紀後半から 19 世紀前半にかけて盛んに提示したのはゴシック小説であった。

女性が近親姦の被害者として描かれることはゴシック小説においては顕著である。ゴシック小説には近親姦を陰惨で悲劇的なものとして描く傾向がある。ウォルポールの『オトランド城』では城主マンフレッドが息子コンラッドの妻イザベラに肉体的関係を迫る。マシュー・グレゴリー・ルイスの『修道士』では修道士アンブロジーオ (Ambrosio) がアントーニア (Antonia) を自分の妹と知らずに犯してしまう。パーシー・シェリーの『チェンチ家』(The Cenci 1819) は小説ではなく戯曲であるが、亡霊や悪魔といった超自然的要素は無いものの、中世イタリアの事件に取材した極めてゴシック的な作品であり、父のフランチェスコ・チェンチ伯爵 (Count Francesco Cenci) が娘ベアトリーチェ (Beatrice) を襲う。これらの作品に描かれる近親姦は決して理想的な愛の形態ではない。これらの作品における近親姦は性的な暴力に他ならず、女性は悲惨な被害者として描かれている。

上記の作品は女性を近親姦の被害者として描いてはいるのだが、『マチルダ』と比較して分かるのは、近親姦を犯す男性の葛藤が全く描かれていないということである。見方を変えれば、このような物語を通して、作者は特に男性読者のサディスティックな心理に訴えかけているのではないかと考えられる。というのも、ロマン主義文学やゴシック小説において近親姦が多く取り上げられた理由について、エイノ・ライロ (Eino Railo) は恐怖や不安に満ちた雰囲気を求めることがロマン主義文学者の一側面であったとも主張している。(Railo 271) しかし、これは男性中心的なロマン主義文学の見方で、当時の女性作家の視点は欠けているといわざるを得ない。恐怖や不安を作品内で演出するために、女性が近親姦の犠牲になることを、果たして女性作家が進んで描いたかどうかは極めて疑問の余地があるのだ。むしろ、このような男性作家による近親姦の描き方に疑義を呈するのが『マチルダ』ではないだろうか。

また、18 世紀のゴシック小説の流れには “terror” と “horror” を扱ったものとは分かれるのだが、

近親姦は後者のゴシックにしばしば扱われていた素材である。同じ恐怖でも“terror”と“horror”とはどのように違うのか、ラドクリフは両者の違いについて、次のように述べている。

Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them.

(‘On the Supernatural in Poetry’ 149)

テラーとホラーは正反対のものです。前者は魂を拡張し、その能力を生命の高みへと目覚めさせます。後者はそれらを縮め、凍らせ、ほとんど消してしまうのです。

性に関わるおぞましい感覚を与えるという点で、近親姦は後者の“horror”に属するであろう。『マンク』はその最たる例である。近親姦は一連のホラー・ゴシックにおいてしばしば取り上げられる恐怖の要素の一つであり、特に男性作家がしばしば利用していたものである。

男性の手によるロマン派文学やゴシック小説に見られる近親姦は、近親姦の被害者からの視点は全く欠けており、憧憬の対象とみなされたり、あるいは悲劇的でおぞましい雰囲気醸し出す一つの装置として機能していたりするのである。このような、近親姦に対する男性の心の葛藤が描かれない作品に対し、自らの近親姦的情愛に悩み、苦しみ、葛藤を抱えるマチルダの父親の姿は対照的である。ここにはどのような意味が見出されるであろうか。

父がマチルダに対して近親姦的思いが湧いてきた瞬間を次のように告白する場面がある。

Oh, Mathilda, lift up those dear eyes in the light of which I live. Let me hear the sweet tones of your beloved voice in peace and calm. Monster as I am, you are still, as you ever were, lovely, beautiful beyond expression. What I have become since this last moment I know not; perhaps I am changed in mien as the fallen archangel. I do believe I am for I have surely a new soul within me, and my blood riots through my veins: I am burnt up with fever. . . . Oh! Beloved One, I am borne away; I can no longer sustain myself; surely this is death that is coming. Let me lay my head near your heart; let me die in your arms!

(*Matilda* 28; emphases added)

嗚呼、マチルダ、その愛らしい目を私の生きる光の中へ向けてくれ。お前の穏やかで落ち着いた愛らしい声の甘い響きを聞かせてくれ。私は怪物だが、お前は以前と同じように、何ともいえないくらい可愛くて綺麗だ。お父さんはこの最後の瞬間からどうなってしまったのだろう。分からない。多分、墮天使のように卑しくなってしまったのだろう。きっと私の中に新たな魂が宿り、血管中を血が騒ぐからこうなってしまったんだ。私は熱で燃え尽きてしまった。... 嗚呼！愛する者よ、私は変わってしまった。もう、自分を支えきれない。きっと、これがやがて

迫り来る死なのだ。私の頭をお前の胸に乗せさせてくれ。お前の腕の中で死なせてくれ。

この記述は父が娘に対して語る通常の親子愛を示す言葉ではない。また、ここには父が娘に対して近親姦的で熱烈な思いに燃えながらも、そのような自分を異常なものとして認識していることも示されている。それは自分のことを「怪物」(“monster”)、「墮天使」(“fallen archangel”)と形容する語彙によっても明らかである。また、これらの語彙は執筆の前年に出版されていた『フランケンシュタイン』とも関連深いものである。フランケンシュタインによって作られた怪物がミルトンの『失樂園』を読み、孤独なサタンと自らを重ね合わせて慰みものにしてきたエピソードを想起すべきである。このエピソードに従えば、ここでいう「墮天使」とは、『失樂園』のサタンがイメージされているのではないだろうか。父の孤独な苦悩は『フランケンシュタイン』の怪物や『失樂園』のサタンにも比すべき、絶望極まりないものであったのである。

また、マチルダの父は娘に対する異常な思いと背中合わせに強い罪悪感を抱いており、決して自らの思いを正当化しようという意識は無かったことが窺われる。むしろ自身の強い罪悪感から自らを罰し、最終的に自殺によって一方的な近親姦的關係に終止符を打つのである。これが『マチルダ』における近親姦關係の特徴であり、近親姦的愛情を観念的理想として描くロマン派の詩作品や、ストレートに性行為に及んでそのおぞましさを描くゴシック文学とは異なるところである。

マチルダは強い愛情を父親に抱いてはいるものの、決して誘惑的には描かれていない。これに対し、父親がマチルダに対して近親姦的思いを抱いていることははっきり表れている。しかし、娘を力づくで近親姦的關係へと導くような具体的行為は無い。父親の近親姦的欲望は常に罪悪感と背中合わせになっており、自殺という手段により自らの欲望が暴発することを防いでいる。しかし、これによってマチルダは救われていない。たとえ近親姦的欲望を持っていた父親から離れることができたとしても、マチルダは父殺しという罪を自ら背負い、死への強い願望を抱くようになる。結局マチルダは近親姦の二重の被害者であると言うことができよう。この作品は単純な父娘の近親姦關係による悲劇を描いているのではなく、近親姦願望と罪悪感が入り混じった精神状態を持つ父と、近親姦願望を誘発した拳句に父を殺してしまったという罪悪感を抱く娘との、複雑に擦れた物語を描いているのである。

このような内面的な葛藤は他のゴシック文学やロマン主義文学には見られないものであり、複雑な近親姦意識に苦しむ加害者と被害者の心理を鋭くついたものである。『マチルダ』は男性の視点から見た近親姦の正当化に異を唱えるものであるとも言えよう。つまり、この作品はロマン主義時代に男性詩人がしばしば示していた近親姦の捉え方、及び、ひたすら近親姦的情愛に身を持ち崩す男性を描くゴシック小説に対する反論と解釈することができる。これは『マチルダ』特有の視点であり、この時代の男性優位に作られてしまう文学観の一面に反旗を翻していると捉えることができる。

『マチルダ』は、近親姦という問題を通してロマン主義の詩作品やゴシック小説に見られる文学観や思想に対するメアリ独特の対立的な視点を打ち出している。

女性からの視点を重視し、インセストを扱った『マチルダ』は、メアリの小説群の中で唯一女性が主人公であり、その名前がタイトルになった作品である。作品全体の中で父親の存在感は大きい。退廃的人物となり、エリートであっても滅び行く英雄の姿を見て取ることができる。本論文では英雄像が崩れ去り、廢墟が出現する問題を扱ってきたが、マチルダの父は、自分の危険な情愛を危惧してマチルダの元を去る際、以下のような言葉を手紙に書き残している。

In a fit of heroism I determined to go alone; to quit you, the life of my life, and not to see you again until I might guiltlessly. But it would not do: I rated my fortitude too high, or my love too low. I should certainly have died if you had not hastened to me. Would that I had then been indeed extinguished!

(*Matilda* 35; emphasis added)

発作的なヒロイズムから、私は一人で行くと決めた。お前の元を去る。私の命の中の命よ。私の罪がなくなるまでは二度と会わない。だが、罪はなくならないだろう。私は自分の忍耐を高く見積もりすぎた。或いは、自分の愛を低く見積もりすぎたのだ。お前が私の元に駆け込んでこなければ、私はきっと死んでいたに違いない。その時本当に消えてしまったらよかった。

ここには明確に「ヒロイズム」の語が記され、精神の内奥から崩れ果てた英雄像が提示されている。

このようにして、『マチルダ』は被害者としての女性を主人公に据え、男性の英雄を崩れ去ったものとして描いている。そして、そのように英雄像を破壊した一つのきっかけが、この時代における近親姦の問題であったのだ。ここでは落ちぶれた英雄としてマチルダの父親を見ることができ、その一方で、彼の近親姦に苦しめられ、死を迎えなければならないマチルダという、非常に代償の大きな女性像を描かなければならなかったのである。

3-1-4. 改訂されたエリザベスと近親姦

近親姦という主題に関し、『マチルダ』だけでなく、もう一つ注目しておくべき作品がある。『フランケンシュタイン』である。特に、間に『マチルダ』の執筆を挟んだ、『フランケンシュタイン』の1818年初版と1831年改訂版の間における異同の問題である。既に第1章で「老水夫の唄」と関係した改訂箇所について考察したが、近親姦の問題において注目すべきところがあるため、ここで再び取り上げたい。

1831年版『フランケンシュタイン』で改訂されたもののうち、「老水夫の唄」への言及と並んで最も目立つ根本的問題が、フランケンシュタインの妻となるエリザベスの血縁関係である。初版において、エリザベスはフランケンシュタインの父の亡くなった妹の娘という設定であり、フランケンシュタインの従妹だったが、改訂版では孤児となったミラノの貴族の娘という設定に変えられている。これに伴ってメアリはエリザベスに言及する箇所の語彙を“cousin”、“niece”から

“Elizabeth”、“friend”、“sweet girl”へと改めている。このようにエリザベスとフランケンシュタインにおける血縁関係をなくすことにより、二人の近親姦的要素が排除される仕組みになっているのである。何故、メアリは二人の間の血縁関係を排除したのであるのか。これは語彙や、文体の些細な修正という範囲を超えた、小説全体の設定に関わる問題である。

従妹同士の結婚はこの時代、そして現代のイングランドにおいても合法であり、法的に近親相姦とはみなされないが、おそらくメアリは近親姦的な関係に対する一種の嫌悪をここで感じており、そのためにエリザベスをあえて血の繋がりのない、ある裕福な家庭の娘という設定に変えたのではないだろうか。既に述べたように、近親姦的關係というものは、しばしばロマン主義時代の文学作品の主題として取り上げられるものであり、バイロンやパーシーの作品に例を見ることができた。このようなロマン主義文学作品における近親姦という主題に対して、エリザベスとヴィクターとの間から血縁関係を排除したメアリには、バイロンやパーシーによる近親姦のモチーフに対する抵抗感が現れていると考えられないであろうか。

リチャード・クロニン (Richard Cronin) はパーシーの作品におけるインセストについて論じ、近親相姦的の二者の間にある「類似点」(“likeness”) が二人の間にある違いというものを認識しないように促し、二者間の違いが認識できなくなってしまう時にこそ恍惚とした愛の瞬間があるのだと分析している。(Cronin 63) エリザベスが従妹であればフランケンシュタインはエリザベスの中にある程度 “likeness” を見出すことができると解釈できよう。このような二人の結び付きにはロマン主義的な恋愛観も潜むと考えられる。改訂版における二人の関係はこの恋愛観からの離脱を示すものである。

では、何故この時のメアリは近親相姦的なつながりに抵抗感を抱いていたのであろうか。初版の『フランケンシュタイン』を出版した後のメアリの生活を辿ると、1819年に『マチルダ』を書き、その後はパーシーの “free love” の思想に非常に悩まされていた。シェリー夫妻は1820年の11月にイタリアのピサで修道院に幽閉されていた19歳のエミリア・ヴィヴィアーニ (Emilia Viviani) と知り合いになり、パーシーはこの女性に熱烈な思いを抱いて『エピサイキディオン』(Epipsychidion 1821) を捧げる。この時、メアリは不快な思いを抱いたであろうことが、メアリの編集によってパーシーの死後出版された詩集 *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley* (1839) には窺われる。

この詩集にはメアリの序文とパーシーの詩に対するコメントが書かれているが、『エピサイキディオン』は収録されたものの、メアリはなんのコメントも付けていない。特に長い詩には “Note” が付けられているのだが、『エピサイキディオン』には例外的にコメントが無い。メアリという妻を持ちながら、同時にエミリアへと「自由恋愛主義」を实践するパーシーに対してはメアリも賛同できなかったようである。また、「自由恋愛主義」という思想は、当然近親姦というパターンを取る可能性も持っている。その意味で『エピサイキディオン』における次の描写は興味深い。

Would we two had been twins of the same mother!

Or, that the name my heart lent to another
Could be a sister's bond for her and thee,
Blending two beams of one eternity!

…

Spouse! Sister! Angel! Pilot of the Fate
Whose course has been so starless! O too late
Beloved! O too soon adored, by me! (*Epipsychidion* 45-48, 130-02; emphases added)

我ら二人が双子であったならば！
または、私の心がもう一人に貸した名が、
彼女と君の姉妹であって、
一つの永遠を成す二条の光を調和させたら！

…

妻！妹！天使！運命の舵手、
君の経路に星は無かった。嗚呼、
私は君を愛するのが遅すぎ、速すぎた！

畳みかけるように熱烈な言葉でエミリアへの愛を歌っている詩行であるが、パーシーはエミリアを「双子」や「妹」と表現しており、強い愛を示す言葉として近親姦的な語を選択している。これもクローニンが言う“likeness”によるパーシーの理想的な愛のつながりを示すものであり、近親姦的な要素の強いものである。そしてその近親姦的な愛の対象であるエミリアを「彼女」つまりメアリ・シェリーと姉妹にしたいという自由恋愛主義的な願望まで書かれており、これにはメアリも賛同しかねたであろうことは容易に推測できる。

メアリはこの詩を見せられ、また出版されることを告げられ、さらにエミリアがパーシーから多額の金を受け取ろうと試みていたことを知り、1821年9月半ばには精神的に非常に辛い状況に追い込まれていた。(Seymour 269) また、この詩の中でエミリアが情熱的に称えられているのとは対照的に、メアリは「冷たい貞淑な月」“The cold chaste Moon” (*Epipsychidion* 281) と表現されており、清純ではあれ、冷たい月のような存在として扱われていることをメアリがひどく気にしていたらしいことが、パーシーの死後間もない頃の彼女の手紙や日記には明らかである。⁶

このような環境の中で、メアリの中ではロマン主義の近親姦に対する憧れや、近親姦と深く関連するパーシーの「自由恋愛主義」に対する嫌悪感が初版『フランケンシュタイン』を書いていた時よりも、改訂版『フランケンシュタイン』を書いていた時には強まっていたと考えられるのである。そのために、エリザベスは従妹から血の繋がりのない孤児へと改訂されたのではないだろうか。ここには、メアリのパーシー的、そしてロマン主義的な恋愛観からの大きな隔たりが見受けられるの

である。

『マチルダ』は近親姦というロマン主義時代の表象の一つを、女性の被害者の側に立って堂々と告発した作品である。結局出版されないという憂き目を見てはいるが、彼女が出版を望んで度々ゴドウィンや友人を通じて原稿の返却を望んだことが、彼女の残した多数の手紙からよく分かる。⁷その後の『フランケンシュタイン』におけるエリザベスの血縁関係に関わる改訂を見れば、やはり近親姦の問題を、女性の立場から受け入れられないものとして捉えていたと言えるのではないだろうか。メアリは既に『マチルダ』において近親姦に関する彼女なりの結論を示している。つまり、近親姦には大きな抵抗を示し、近親姦的情愛を抱く男性は英雄ではないとして、破滅させてしまうのである。これもロマン主義文学における一側面からの離反を示すものである。

3-2. 歴史の影に潜む女性登場人物

前節では近親姦の被害者という立場から始まった、メアリ作品における女性の主人公について考察した。『マチルダ』のように、女性が男性の登場人物の被害者として描かれることにより、男性の英雄像を批判するという構図は以降のメアリの執筆人生においても継続していると言える。ただ、『マチルダ』において批判される英雄は、英雄という言葉が用いられる箇所はあっても、中産階級の一人であり、歴史上華々しく活躍した英雄ではない。これが、1820年代に書かれたメアリの歴史ロマンス、或いは歴史小説になると、歴史上の英雄に対する批判的な物語を生むことになる。メアリの英雄批判は本格的になると言ってよい。そしてそれとは対照的に、英雄の犠牲になる女性に大きく注目する作品となっている。本節ではメアリの歴史ロマンス、及び歴史小説に着目し、批判される英雄像に対する女性の登場人物について考察する。

メアリの長編歴史ロマンス、或いは歴史小説には『ヴァルパーガ』と『パーキン・ウォーベックの運命』の二作品がある。『ヴァルパーガ』については既に英雄像の批判という側面から第1章で考察したが、ここでは英雄像に対する新たな女性像という視点から注目して考察する。

次に『パーキン・ウォーベックの運命』であるが、メアリが活躍していた時代は、ウォルター・スコット (Walter Scott) が主にスコットランドの歴史小説の分野において文壇に大きな地位を占めていた時代である。女性作家で歴史を題材にした作品を書いた人物は極めて少ない。メアリはその数少ない作家の一人であると言える。特に『パーキン・ウォーベックの運命』は舞台がイギリスであり、スコットとの対照が重要となる。そして、メアリはここでも男性の英雄に対して女性の登場人物の重要性を強調し、我々に興味深い考察材料を提供する。

ただし、メアリ・シェリーはウルストンクラフトのように表立って男性を批判するような言説を表さない作家であり、より戦略的な書き方をしている。この巧妙さを分析し、男性の英雄像に変わる女性をいかにして描いているかを本節では考察する。本節では、同じ歴史を扱ったジャンルとして共通してはいても、ロマンスに近い要素を持つ『ヴァルパーガ』を最初に、次いでスコットの物したジャンルにより近い、いわゆる歴史小説のジャンルに近似した『パーキン・ウォーベックの運命』を分析していく。

3-2-1. ロマンスにおける暴君批判

『ヴァルパーガ』の序文によれば、この小説の出版当時のイングランドでは、主人公であるイタリアのルッカの君主、カストルッチョ・カストラカーニは、一般にニコロ・マキャヴェッリの『ルッカのカストルッチョ・カストラカーニ伝』を通して知られていたようである。(Valperga 5) これはカストルッチョの事績を簡潔にまとめた比較的短い著作で、「彼の人となりが偉大であることを証明する」(マキャヴェッリ 292) 肯定的評価に基づくものである。しかし、『ヴァルパーガ』に描かれるカストルッチョは決して偉大な君主として褒め称えられてはいない。これはなぜであろうか。

この作品を執筆するために、メアリは膨大な歴史資料を渉猟しており、パーシー・シェリーが1820

年11月8日付けトマス・ラヴ・ピーコック (Thomas Love Peacock) 宛書簡で伝えるところ、資料の数は「五十冊」である。(PBSL 2: 245) ただし、この表現には誇張が含まれている可能性もある。メアリ自身の書簡では「非常に多くの本を読んだり調べたりした」(“I have read & consulted a great many books”)との記述があり(MWSL 1: 203) 正確な資料の数は記されていないが、作者自身が非常に多いと感じられる数の資料には当たっていたことは確かである。たとえばその一つ、ジャン・シャルル・レオナルド・シモンド・ド・シスモンディ (Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi) の大著『中世イタリア共和国史』(*Histoire des Républiques Italiennes du Moyen Age*)などは、カストルッチョを「ルッカの領主、或いは暴君」(“seigneur ou tyran de Lucques”)(Sismondi 3: 46)と明確に記述しており、この見方にメアリは賛同しているとも言える。また、ジェームズ・P・カーソン (James P. Carson) は、シスモンディとメアリとの間に、ギベリンとゲルフに対するイデオロギー上の共通点を見ており (Carson 180) この小説には一定程度メアリが持つ政治的スタンスを読み取ることが可能である。

また、メアリにとって、カストルッチョを暴君と見るか否かという判断は、膨大な歴史資料の読み込みに基づくだけでなく、ユーサネイジアとベアトリーチェという二人の対照的な架空のヒロインを作り上げたことによっても成されている。前作『フランケンシュタイン』では女性の登場人物の存在感が希薄であったが、『ヴァルパーガ』では大々的に女性達が活躍する。男性中心の政治によって作られてきた歴史の中で、周縁に追いやられていた女性を大きく物語全体に絡ませることにより、歴史的事実として存在するカストルッチョの伝記的、歴史的事象にロマンス的要素を加え、歴史ロマンスとして仕上がっている。これは、一種の、女性による歴史への挑戦である。

なお、出版当事において、歴史小説 (historical novel) と歴史ロマンス (historical romance) というジャンルの区別は今日ほど厳密ではなかった。今日最初期の歴史小説と見られているウォルター・スコットの『ウェイヴァーリー』(*Waverley* 1814)でさえ、スコット本人はロマンスとみなしていた。(Smith 56)

しかし、少なくとも、ロマンスの方が歴史的な厳密性、蓋然性から外れたものとみなされていたようである。政治性、階級性の色濃い『ブラックウッズ・エジンバラ・マガジン』の1823年3月13日の書評は、あくまでも「アンテルミネリ家の実際の生涯や性格」(“Antelminelli’s real life and character”)(284)を別にし、『ヴァルパーガ』を「歴史ロマンス」(“historical romance”)(284)と呼んでいる。一方、同年の『エグザミナー』3月2日号は、前作の『フランケンシュタイン』と比較しながら、『ヴァルパーガ』は前作のような「蓋然性の無さ」(“improbabilities”)(154)や「不自然な」(“unnatural”)(154)要素がないものとして「歴史小説 (“historical novel”)(154)の語を用いている。歴史ロマンスか歴史小説かという問題は、このようにその中に見られる史実的正確さや蓋然性の高さによって決められていたのである。

アン・M・フランク・ウェイクは『ヴァルパーガ』と、さらにその後執筆したイギリスの歴史小説『パーキン・ウォーベックの運命』を取り上げた論の中で、メアリは女性の歴史を描く上で政治

よりもむしろフィクションの方へと向かっていたと述べているのだが (Wake 237) 両者を比較すると、『ヴァルパーガ』の方がフィクション性は圧倒的に高い。史実の上であまり描かれなかった女性に着目するという点では『パーキン・ウォーベックの運命』も注目すべき点がある。しかし、主要な女性登場人物という点になると、そもそも歴史的に存在しないユーサネイジアとベアトリーチェを大々的に登場させ、さらに二人が物語を大きく展開させて主人公へ強い影響力を及ぼしている点で、『ヴァルパーガ』の方が明らかに創作性が高い。そこで、ここでは『ヴァルパーガ』を歴史小説ではなく、歴史ロマンスと位置付ける。また、この歴史ロマンスにおける、主人公カストルッチョに対抗する程の重要性を持つ二人の女性に注目する。ここでは、歴史的事実として存在していたカストルッチョ・カストラカーニを、メアリはロマンスという形式によってどのように扱い、一人のイタリアの君主を通して打ち出した歴史観とはいかなるものなのか、また、歴史という物語における女性の役割について論じる。

3-2-1-1. 異端の女性ベアトリーチェ

『フランケンシュタイン』にしる『最後の人間』にしる、そこでは極めて大きな野望を持った男性が登場し、英雄として現れた。これをメアリは物語を通して否定的に描いていた。この英雄の徹底的に敗北した姿がヴィクター・フランケンシュタインやマチルダの父であり、英雄が全く不在の状態となってしまった世界が『最後の人間』の結末における廃墟の光景である。『ヴァルパーガ』において、女性が男性の英雄に代わって表舞台に出てくるためには、主人公カストルッチョを否定的に描かねばならない。では、カストルッチョはいかにして否定されていくであろうか。この問題について、以下考察を加える。

両親を亡くした後のカストルッチョは父ルッジェーリの友人であるルッカの生まれで今やロンバルディに亡命しているゲイニーギのいるもとへと旅立つのだが、彼との会話の中で、カストルッチョ少年はこんな言葉を吐く。

I would rather, while alive, enter my tomb, than live unknown and unheard of. Is it not fame that makes men gods? Do not urge me to pass my days in indolence; I must act, to be happy, to be any thing. My father did not wish me to become a farmer and a vinedresser; but to tread in his steps, and go beyond them, and that is my purpose, which I would die to attain. (*Valperga* 29)

誰にも知られず、聞かれることもなく生きるくらいなら、むしろ生きているうちに墓に入るほうがいい。人間を神にするのは名声じゃないですか。僕を説得して怠けさせるのはやめてください。幸せになるにも、何になるにも、僕は行動しなくてはいいけないのです。父が僕に望んだのは農場経営者や葡萄栽培家になることじゃありません。父と同じ道を歩み、越えること、それが僕の目的で、そのためなら死んだっていいんです。

ここに見られるのは一見将来の頼もしい少年の正義感でもあるのだが、この言葉の中に、人間が名声によって神になるという表現が出ていることに注目すべきである。ここに前作『フランケンシュタイン』の主人公ヴィクター・フランケンシュタインの姿が垣間見えることはシャーリーン・E・バネルも指摘している通りだが(Bunnell 114)。⁸ルネサンス時代のカトリック世界を舞台にした『ヴァルパーガ』において、神の領域の侵犯という問題に関しては今一步踏み込むべき問題であろう。ヴィクターは人造人間の製作という自然の摂理の侵犯のために、断罪される運命を背負った。このヴィクターのように、聖域に属する領域を侵す程の野望を持った人物は、メアリの作品において必ず断罪される運命を背負う。フランケンシュタインが禁断の世界に踏み込むことで次第に破滅していくように、カストルッチョ少年がこの言葉を吐いた時点で、メアリは彼の断罪を既に決めていることが窺われる。ここには『フランケンシュタイン』と『ヴァルパーガ』とに共通した、神の領域を侵犯する英雄の姿が見られる。

この後登場する異端信仰を持ったベアトリーチェは、パタリア教徒、⁹つまり中世フランスでカタリ派と呼ばれる独自の信仰を持つ女性として、教会側から異端視される。ただし、カタリ派にはマニ教的な二元論的考え方や、禁欲的要素、世界全体を悪のはびこったものと見る等、独特の要素はあるものの、神の領域を侵犯するようなものではなく、メアリの批判の矛先にはない。むしろ、この異端視された女性を使って暴君カストルッチョが批判されていくのがこの後の展開である。つまり、通常、社会的に断罪される異端者が権力者を批判する構図になっているのである。

では、ベアトリーチェはどれ程異端的要素が強いのか、以下に簡単に彼女の出自を確認しておく。彼女はボヘミアのウィルヘルミナという女性の娘であるという設定である。ウィルヘルミナ自身はメアリが取材した歴史書にも登場する人物で、¹⁰ボヘミアの王女コンスタンスの娘であり、天使ラファエルがコンスタンスの母に受胎告知した12ヵ月後に誕生したという女性である。しかも、彼女は女性のために聖霊が受肉したものであると言われている。ウィルヘルミナは1289年にはイタリアに現れ、ミラノに住み、マグフレダという女性等と共にセクトを形成する。そして、ベアトリーチェを生んだ二年後である1302年に亡くなる。

このように、既にベアトリーチェの母の代から異端的要素はある。この問題に関し、以下に引用するのは、異端審問にかけられたマグフレダが、ウィルヘルミナによるベアトリーチェの妊娠に関して供述している箇所である。

Two years before the death of Wilhelmina, she had a child. I cannot tell you who was the father of this child; for, although I believed that her conception partook of the divinity, she never confirmed my faith, or said aught against it: but with her heavenly smile bade me wait until the hour of knowledge should arrive. I alone knew of the birth of this infant; and it has ever been under my care: it was brought up in a cottage five miles hence by a good woman, who knew not to whom it belonged; and I visited it daily, gazing with wonder on its beauty and intelligence. (*Valperga* 133)

ウィルヘルミナは死ぬ二年前に子供を授かったのです。誰がその子の父親なのかは分かりませんが。というのも、ウィルヘルミナの妊娠は聖なるものと信じておりましたが、あの方は私の信仰を裏付けるでもなく、反対するわけでもなかったのです。ただ、神々しいほどの微笑みを浮かべて、やがて知るべき時が来るのを待つようにと言われたのです。この子が生まれたのを知っていたのは私だけで、今までずっと私が世話をしてきました。ここから五マイル離れた小屋で、ある親切な女性に育てられたのですが、彼女はこの子が誰の子供なのか知りませんでした。私は毎日この子のもとを訪れ、その美しさと知性を驚きつつ見つめておりました。

ベアトリーチェはウィルヘルミナと誰との間に生まれたのか、彼女の父親については物語中どこにも明らかにされていない。しかし、彼女の母の生まれから推測すれば、ベアトリーチェもまた、ステュアート・カランも述べているように (Curran 112)、母の処女懐胎によって誕生したようにも読める記述である。ただし、そのように読めるよう記述しているだけであって、はっきりベアトリーチェが処女懐胎によって生まれたとの記述はどこにもない。これは、あまりに強い異端的要素をさも有り得るように描けば責任を追及されるため、これを回避するための配慮だと思われる。しかし、ダニエル・E・ホワイトも指摘している通り (White 79)、それでも発表当時『ブラックウッズ・エンジンバラ・マガジン』は、カストルッチョの生涯の話から逸れたこのようなイタリア・ルネサンス時代の宗教的叙述にはうんざりすると書評していた。

ルネサンス時代の異端信仰を持つ女性、ベアトリーチェであるが、この異端というレッテルをメアリ・シェリーは次々に破壊するような記述を繰り返している。彼女は実に美しく、魅力的に描かれており、これまで述べてきた異端的要素の再考を迫る描き方で主人公カストルッチョを魅了するのである。これは、歴史の周縁に置かれた女性、しかもそこに異端という要素が加わった女性を歴史の中心部へと入れ込ませる一つの試みである。カストルッチョという歴史的人物の領域に、周縁的存在が侵入するのである。以下に、ベアトリーチェが最初に登場する場面を引用するが、ここにはベアトリーチェを異端という一面的な捉え方からずらす描写が明確に見られる。

As she spoke, she threw back the hood of her young companion; and Castruccio gazed on her exquisite and almost divine beauty. Her deep black eyes, half concealed by their heavy lids, her curved lips, and face formed in a perfect oval, the rising colour that glowed in her cheeks which, though her complexion was pure and delicate, were tinged by the suns of Italy, formed a picture such as Guido has since imagined, when he painted a Virgin or an Ariadne, or which he copied from the life when he painted the unfortunate Beatrice Cenci. (Valperga 127)

彼女[老女]は話し始めると、若い付き添いの者の頭巾を後ろに下ろした。するとカストルッチョは、彼女のそれは見事な、神聖なといってもよいほどの美しさに目を見張った。重い瞼によって半分隠された真っ黒な目、曲線を描く唇、完璧な卵型をした輪郭、純粹で繊細な表情をしていながらもイタリアの太陽に染め上げられて頬に輝く燃えるような色、これらはゲイドが聖母マリアやアリアドネ、薄倅なベアトリーチェ・チェンチの生命を写し取った時に想像したような姿を形作っていた。

彼女の風貌はカストルッチョの幼馴染で後に婚約するユーサネイジアの金髪碧眼とは対照的であり、イタリア人女性の神秘的な美を称えたものである。この風貌から、ブランバークはベアトリーチェがエミリア・ヴィヴィアーニやクレア・クレアumont (Claire Claremont) を表し、彼女達へのパーシーの心酔をカストルッチョと重ね、メアリの憤慨が表れているものと解釈している。(Blumberg 88)

いずれにしても、メアリはカストルッチョに対して非常に批判的である。そこにはパーシーの自由恋愛主義への苛立ちも作用しているのかもしれないが、これに対するベアトリーチェ自身は非常に神秘的魅力を湛えた描写がされている。神秘的な美を持つ女性であるからには、ファム・ファタルのような危険な様相を感じ取ることもできるのだが、ここでメアリが強調しているのは、ベアトリーチェの容貌が当時ゲイド・レニによって描かれたと考えられていた聖母マリアやギリシア神話の女神アリアドネ、そしてベアトリーチェ・チェンチの肖像画(下の図版を参照)に重ねられていることである。特にベアトリーチェ・チェンチの肖像画は、シェリー夫妻が実際イタリア滞在中に目にしたもので、この絵に感激したパーシー・ビッシュは戯曲『チェンチ一族』を上梓している。



清らかで美しく、かつ暴虐者の犠牲という、可憐で悲劇的な乙女の要素が一種のアイコンとして集約されているのがベアトリーチェである。この聖性をも帯びた姿がカストルッチョを魅了するのである。しかも彼女は人々に危害を加える悪魔的存在であるどころか、異端審問による拘束を受けた時には民衆から反発が起きた程、皆から愛される存在なのである。つまり、異端ではあっても、排除されるべき存在ではなく、むしろ人々の間で積極的に生活するべく作品中で促されているのである。

ベアトリーチェの聖性を生み出す要素はもう一つある。それは、ベアトリーチェがカストルッチョに恋をするも、彼にはユーサネイジアという愛する女性がいることを知り、失意のうちにローマ巡礼の旅に出た際に起こる。ベアトリーチェは謎の男の住む家へと連れ去られ、阿鼻叫喚の木霊するこの家の中に三年間監禁される。彼女が語るこの時の様子はぼかされた形で語られているが、何が行われているかは察するに余りあるものである。しかも、その犯人が、ペルージャ（Perugia）の極悪聖職者トリパルダであるということが後に明らかになり、こうなっては断罪されるべき異端と正統派の立場が逆転してしまうことになる。もはや聖職者と異端信仰者との聖性を巡る関係は逆転し、聖職者こそが汚辱にまみれた存在であり、その逆に異端信仰を持つベアトリーチェこそが純粋な存在であったことが明確になる。

異端と一口にいても、カトリックから異端とみなされている者達は、自分自身が異端であるとは思っていない。そもそもカタリ派の「カタリ」とはギリシア語で「純粋な」を意味する“katharos”に由来するのであり、ベアトリーチェもパタリア教徒とみなされる預言者ではあったが、自身の信仰においては極めて純粋である。このことは、名声を築いて神そのものになろうとするカストルッチョの不敬や、聖職者の身分にありながら性的虐待を行ったトリパルダとは対照を成している。ただし、たとえ純粋な信仰心を持った人間であっても、相手が権力者であれば、不遜な相手を前にしても非力であることを示している。そして、この対照性を持つ人物造形が『ヴァルパーガ』において、一層権力批判のメッセージ性を帯びるのである。

悲惨な目に遭ったベアトリーチェは監禁場所からの脱出後、カストルッチョとの再会を願うも実現できず、うっかり魔女マンドラゴラ（Mandragola）の魔術によってカストルッチョとの再会を実現するのだが、同時に先の悪夢を見せた張本人であるトリパルダとも遭遇してしまう。心身ともに強い衝撃を受け続け、やがて衰弱して死を迎えるベアトリーチェであるが、彼女は親友ユーサネイジアによって穏やかに看取られる。そして、この女性の死という問題は、不遜な英雄に対する犠牲者としての女性の生き方を問うものである。メアリがここに込めているのは、決死の覚悟で望んだ女性の描写による英雄批判ではないだろうか。

Yet her death was smoothed to her by the affectionate ministry of her friend; and she at last lost all sense even of pain. She died, peacefully, and calmly as a child; and her many sorrows and wrongs no longer filled her with anguish and despair. She died: Euthanasia was beside her when she heard a gentle sigh, followed by a fixedness of feature and rigidity of limb, which shewed that the mighty change had taken place in her frame. (*Valperga* 285)

しかしベアトリーチェの死は友達の愛情溢れる看護によって穏やかなものとなった。最後は痛みも含め、あらゆる感覚を失った。ベアトリーチェは静かに、そして子供のように穏やかに死んだ。多くの悲しみや虐待によって苦痛や絶望に苛まれることはもうなくなった。彼女は死ん

だのだ。ユーサネイジアは傍にいて、小さなため息を聞いた。その後表情が強張り、四肢が硬直した。これはベアトリーチェの体に大きな変化が起こったことを示していた。

安らかに息を引き取るベアトリーチェと、それを見守るユーサネイジアの姿が描かれている箇所である。ここで、ユーサネイジアという特異な名前の意味の一つが明らかになる。今日では「安楽死」という意味で使われる「ユーサネイジア」であるが、もちろん『ヴァルパーガ』執筆時にはそのような現代的な意味はなく、文字通り“eu”はギリシア語で「良い」を意味し、“thanasia”は「死」を意味していた。

ベアトリーチェはパタリア教徒と呼ばれはしたものの、自らの信仰に対して純粹であり、その姿は聖母やベアトリーチェ・チェンチとしても重ねられていた。辛酸をなめる人生ではあったものの、彼女の生き方は肯定され、ユーサネイジアも彼女の味方となっている。ユーサネイジアは、ベアトリーチェの傍にいて、彼女の信仰に忠実な生を認め、「良い死」を与えていることが示されているのである。

3-2-1-2.異端と正統の垣根を越えた女性像

異端的要素を多く持つベアトリーチェに対して、ユーサネイジアは容貌も身分も対照的である。だが、対立的というわけではない。カストルッチョ自身に洗神的姿が見られるのであれば、異端であるのはベアトリーチェであるよりもカストルッチョということになる。そして、メアリが批判するのは洗神的暴君カストルッチョである。ならば、ベアトリーチェとユーサネイジアとの間の信仰の種類における違いは大きな問題ではなくなるのではないだろうか。本節では、メアリがカストルッチョを批判するため、伝統的な異端と正統の間の垣根をいかに越えようとしているかに注目する。

ユーサネイジアは、カストルッチョと幼少期から仲の良い存在ではあったものの、カストルッチョと対立するゲルフに属する家系の者である。父のアントーニオはカストルッチョの父ルッジェーロと、党派を超えた友情を結んでいた。アントーニオがヴァルパーガ城という、ルッカとバーニ・ディ・ルッカ（Bagni di Lucca）との間にある架空の城の娘と結婚して生まれたのがユーサネイジアであり、彼女は盲目となった父に本を読み聞かせるうちに多くの教養を身につけた女性である。カストルッチョの身につけた武芸とは対照的に、文芸を愛し、君主制ではなく民主制と市民の自由を愛している。彼女の美しさを称える文章には、ベアトリーチェの登場に関する重要な布石が見られる。以下に彼女の少女時代を説明する箇所を引用する。

Her beauty, her accomplishments, and the gift of flowing yet mild eloquence that she possessed, the glowing brilliancy of her ardent yet tempered imagination, made her the leader of the little band to which she belonged. It is said, that as Dante sighed for Beatrice, so several of the distinguished youths of Florence fed on the graceful motions and sweet words of this celestial girl, who, walking among them,

passionless, yet full of enthusiasm, seemed as a link to bind their earthly thoughts to heaven. Often with her mother's permission Euthanasia retired for months to the castle of Valperga; and alone among the wild Apennines she studied and worshipped nature, while the bright sun warmed the vallies, and threw its beams over the mountains, or when the silver boat of the moon, which displayed in the clear air its heavy lading, sunk swiftly in the west, and numberless stars witnessed her departure. (*Valperga* 70-71)

彼女の美しさ、教養、流暢にして穏やかな弁論の才能、節度ある情熱を備えた想像力の燃え立つような輝き、こういったものがあったからこそ、彼女は所属する小さな集団の指導者になったのである。また、こんな風にも言われている。ダンテがベアトリーチェを想って溜め息をついたように、フィレンツェの名だたる若人達は、この天上の美しさを湛えた少女の優雅な身のこなしや甘い言葉の虜になったのだと。彼女はこの若人達の間を歩く時、過度な情念ではなく、熱意に満ち、世俗的な考えと天上世界とをつなく橋渡しのように思われた。ユーサネイジアは、よく母親の許可を得て、何か月もヴァルパーガ城に籠もることがあった。そして、一人で荒々しいアペニン山脈の中に行き、自然を学び、崇めていることもあった。その間、明るい太陽が渓谷を暖め、山々に光線を投げかけ、或いは月の銀船が澄んだ大気に重い積み荷を見せながら、あっという間に西に沈み、数えきれない程の星々はその船出を見送るのであった。

重要なのは、彼女の美しさは天上的な雰囲気さえ帯び、ダンテの『神曲』に登場するベアトリーチェとなぞらえられていることである。ベアトリーチェについては、先に異端の女性として考察したが、同時に彼女は聖母マリアにもなぞらえられる程の神々しさを備えた存在でもある。こうして同じベアトリーチェでも、異端の女性としてのベアトリーチェと、神聖な存在としてのベアトリーチェとは混ざり合う。神聖な存在としてのベアトリーチェはここで上記引用に示されるように、『神曲』のベアトリーチェのイメージを付与される。すると、ユーサネイジアはダンテのベアトリーチェと結び付くことにより、同じベアトリーチェの名を経由して、『ヴァルパーガ』のベアトリーチェとも重ねあわされていく。こうして、ユーサネイジアとベアトリーチェの二人は、相互に神聖な存在としてのイメージを補完し合い、さらにフィレンツェ市民の自由を脅かす流神的暴君カストルッチョへの批判的な様相をも帯びることになる。

引用箇所でもう一つ重要なのは、ユーサネイジアは若い頃からアペニン山脈の中で自然を学び、そして崇めたという記述である。先にカストルッチョとヴィクター・フランケンシュタインの類似性について指摘したが、『フランケンシュタイン』とのつながりで考察すると、ここに見られるのはヴィクターの友人であるヘンリ・クラヴァルの姿であろう。彼こそは、フランケンシュタインとは対照的に、科学ではなく人文科学の尊奉者であり、自然の情熱的崇拜者でもあった。また、フランケンシュタインが解き放った怪物の犠牲者となり、科学信仰の行き過ぎを批判する登場人物である。従って、フランケンシュタインとクラヴァルに見られる自然を巡る対照性が、その後のカス

トルッチョとユーサネイジアにおける構図にも受け継がれており、美しいもの、自然、秩序の破壊者とその犠牲者という共通の対立構造が、共通したものとしてメアリの中に存在していたことを窺わせる。これは、メアリ作品において一貫した、秩序破壊の危険性を孕む英雄像や野心的人物への批判なのではないだろうか。

このような破壊的英雄を批判するため、『ヴァルパーガ』の主要な女性登場人物は伝統的な異端と正当の垣根を越えるのである。ユーサネイジアとベアトリーチェとの重なり合いは、カストルッチョ自身によっても明言されている。物語の最後の方ではカストルッチョに対する謀反が発覚し、謀反人達には厳命が下されるのだが、謀反を働いた一味の中にユーサネイジアが含まれていたことはカストルッチョにとって大きな衝撃であった。美德を捨て、復讐の鬼と化したカストルッチョの吐く言葉の中には次のような表現が見られる。

By the saints! I believed, that, if she died, like Dante's Beatrice, she would plead for me before the throne of the Eternal, and that I should be saved through her. Now she is lost, and may perdition seize the whole worthless race of man, since it has fallen upon her! (*Valperga* 312-13)

聖人達に誓って！私は信じていたのだ。たとえ、ダンテのベアトリーチェのように死んだとしても、彼女は「永遠」の玉座の前で私に慈悲を乞うだろうと。それなら私も救われるのだ。もう彼女は失われた。地獄は無価値な人類全体を襲うがいい。既に地獄は彼女を襲ったのだから！

ここには『神曲』のベアトリーチェが譬えとして引き合いに出されているが、ダンテが神々しい光の中で見たベアトリーチェのような姿をしたユーサネイジアでさえも、彼の厳罰を免れることはできない。ここは征服者、政治家としてのカストルッチョの無情な側面を語る部分であるが、ユーサネイジアと『神曲』のベアトリーチェが重ね合わされ、聖なる雰囲気漂っているにも関わらず、この存在に厳罰を下すという無慈悲で冒瀆的な姿が見られる。これは、先に見た少年時代の野望に燃えるカストルッチョの言葉、つまり名声が自分を神にしてくれるという発言ともつながりのある、自身を至高の権力者とみなす暴君的英雄の発言である。そして、聖女を冒瀆するという姿は、神の摂理を侵犯したフランケンシュタインとも共通したものなのだ。

また、ここでベアトリーチェの名が再び出るとは、『神曲』のイメージだけでなく、必然的に同名の『ヴァルパーガ』における預言者ベアトリーチェを想起させる。これもまた同一の名前を使用することによる効果である。ユーサネイジアの姿は、最初、異端の預言者ベアトリーチェと重ねあわされていた。金髪碧眼、自由主義の貴族階級という特性に属した女性と、出自も謎めいた黒髪の異端預言者の女性という、対照的な姿や背景を持つ女性であるが、二人は互いに聖なるイメージを重ね合わせ、暴君の被害者という点で共通性を見ている。さらに、預言者ベアトリーチェにはベアトリーチェ・チェンチのイメージも重なり、迫害を受けた女性としての側面を共通の名前の連想に

よって強化されている。これらを踏まえ、引用箇所には『神曲』のベアトリーチェがユーサネイジアのイメージを描写するのに使われている。ベアトリーチェの名は、異端のレッテルを貼られた預言者ベアトリーチェを指す一方、『神曲』のベアトリーチェをも指している。そして、『神曲』のベアトリーチェに見られるような聖なるイメージが異端のベアトリーチェとユーサネイジア双方に適用されることで、二人は強く結び付き合い、圧制者カストルッチョに対して大きな存在感を持った女性原理の登場を示している。

メラーは、『ヴァルパーガ』が「男性の野望や利己主義」(“male ambition and egotism”)(Mellor 210)を批判する一方で「女性の無力さ」(“the inability of woman”)(Mellor 210)を示していると言い、この作品にはあまり紙面を割いていない。しかし、いよいよ、ここに様々な女性表象が対照的でありながらも一体となり、カストルッチョへの抵抗を示しているのではないか。ユーサネイジア、異端のベアトリーチェ、ベアトリーチェ・チェンチ、『神曲』のベアトリーチェ、これら四人の女性が相互補完的にイメージを重ねあわせ、聖性を帯び、迫害を受けながらも毅然とした女性像を現出しているのだ。

迫害したのはもちろんカストルッチョである。一連の女性達のイメージ連想を踏まえれば、カストルッチョにはチェンチ伯の姿も重なるであろうし、19世紀の文脈で言えばナポレオンの姿も垣間見える。実際、先に引用した『ブラック・ウッズ・エジンバラ・マガジン』の書評の中でもカストルッチョの姿にナポレオンが読み取られているし、パーシー・ビッシュがチャールズ・オリアに宛てた書簡の中でもカストルッチョを「小さなナポレオン」(“a little Napoleon”)(*PBSL* 2: 353)と見る記述がある。

ユーサネイジアという意味深長な名前は、このような暴君、征服者に対して毅然とした態度を守って生涯を終えたところから理解されうる。先に、強い絆で結ばれたベアトリーチェの死を看取った際、傍にいて安らかな、そして決して異端として名誉に恥じるものではない死を与えるイメージを「ユーサネイジア」の名は表していると述べたが、ユーサネイジア自身の死にもこの語は深い意味を持っているのである。

小説の最後で謀反の罪に問われ、カストルッチョに追放されて「良い死」を迎えるユーサネイジアの描写はもう一つの重要な連想を誘う。それは、死によって一体となる自然の風景である。既に第1章で考察したように、ユーサネイジアの死には雄大な自然描写が付けられていた。人間世界の栄枯盛衰とは無関係に、自然のダイナミズムは変わることがない。たとえ一人の重要人物が死んでも明鏡止水の自然の姿は変わることがないのである。これは、ユーサネイジアが少女時代から崇めていた自然の姿である。

そして、先にユーサネイジアをヘンリ・クラヴァルと比較したことを踏まえて言うならば、ここにはワーズワス的な自然観が表れていることも指摘しなければならない。『フランケンシュタイン』では、クラヴァルが死んだ際、ワーズワスの「ティンターン修道院」の一節が引用されていた。自然を崇拜する者の死に、ワーズワスの詩のイメージを付与することはメアリ・シェリーの

貫した態度なのである。メアリ・シェリーにとって、「良い死」のイメージとはそういった穏やかな自然との一体感にある。当然、この自然を破壊する暴君には「良い死」どころか、「良い生」も与えられないはずはない。

流神的暴君であるカストルッチョは、ロマンスという形態の中で、異端者や女性という歴史の周縁的存在によって包囲され批判の的となっている。これは、歴史ロマンスというジャンルだからこそできた。19世紀のイングランドで一般的に知られていたマキャヴェッリの著作によるカストルッチョ像を正当なもの、中心的なものとみなすのであれば、メアリはその周縁に追いやられた存在を擁護している。メアリは、ロマンスの力を借りて既存のマキャヴェッリ像を批判したのである。ロマンスの役割がそれほど重要なものであれば、『ヴァルパーガ』の序文の言葉は痛烈な皮肉であったことがわかる。

The accounts of the Life of Castruccio known in England, are generally taken from Macchiavelli's [sic] romance concerning this chief. (*Valperga* 5)

イングランドにおいて知られているカストルッチョの生涯に関する説明は、一般的にマキャヴェッリによるこの君主に関するロマンスによって知られている。

歴史書が正典でロマンスが二流三流の低俗なものであるならば、暴君カストルッチョを誉れ高い英雄に祀り上げたマキャヴェッリの著作こそがロマンスなのである。史実的正確さや、蓋然性の程度によって歴史ロマンスと歴史小説が区分されていたこの時代にあつて、マキャヴェッリの著作をロマンスと呼ぶということは、彼の叙述が正確でないと批判することである。

マキャヴェッリは確かに架空のユーサネイジアやベアトリーチェ等を登場させていないが、カストルッチョの英雄的側面を強調しすぎ、民衆を血で染め上げた暴君の姿は描かなかった。それこそがメアリの書き改めたい不正確な部分であり、ロマンスと言明した原因なのである。残酷無慈悲なカストルッチョの姿にはチェンチ伯や、ナポレオンといった残酷な権力者達の姿も重なり合い、メアリの英雄批判の意識とも相俟って、断罪されるべき存在として描かれている。そして、その断罪を行うに当たり、ダンテの『神曲』のイメージが使用され、ユーサネイジアとベアトリーチェという二人の女性を補うことによって、暴君批判の文学作品となったのである。これは、女性による歴史文学への一つの挑戦であり、この挑戦は女性自身を歴史の中に描く手法によって成されたのである。

3-2-2. メアリによる歴史小説の特異性

メアリが描く歴史文学作品において、『ヴァルパーガ』の場合は、カストルッチョを巡る史実の中にユーサネイジアやベアトリーチェは存在しない。そのため、この二人を虚構の登場人物として

作り出すことにより、歴史ロマンスの形態を取って女性による男性英雄批判を行わねばならなかった。しかし、実際に存在する女性を描いて、史実における男性の英雄像に批判を投げかける作品も登場する。それが本節で扱う『パーキン・ウォーベックの運命』である。本節は、歴史を主題に扱った小説における女性の視点からの男性英雄批判という論点から、『ヴァルパーガ』に続いて『パーキン・ウォーベックの運命』を論ずる。

20世紀末以降、メアリ・シェリーの作品が再評価されるようになったとはいえ、三巻本の体裁によって書かれたいわゆる小説（ノヴェル）と称される六作品の中では後期の三作品である『パーキン・ウォーベックの運命』、『ロドア』、『フォークナー』の評価はまだ決して高い位置にあるとは言えない。これらの作品を扱う研究書や論文の数は、前期の三作品である『フランケンシュタイン』、『ヴァルパーガ』、『最後の人間』と比べたら格段に少ないのが現状である。『ヴァルパーガ』に引き続き、歴史叙述における女性の描きかたという点から本節では『パーキン・ウォーベックの運命』を考察するが、この作品はメアリの小説の中では一番の不人気と言ってもよさそうな体を示している。

作品の主題自体は、『あわれ、彼女は娼婦』（*'Tis Pity She's a Whore* 1633）で有名なジョン・フォード（John Ford）によっても『パーキン・ウォーベックの歴史劇』（*The Chronicle History of Perkin Warbeck* 1634）として戯曲化されており、主題選び自体に問題があるとは思われない。作者本人もこのテーマは「良いもの」（“good one”）であると、書簡の中に記している。（*MWSL* 1: 538）タイトルのパーキン・ウォーベックとは、ヨーク（York）家とランカスター（Lancaster）家との戦いである薔薇戦争の終結を見たヘンリ7世の時代に現れた人間である。シェイクスピア劇を初めとする作品によって、悪辣極まりない国王として知られるようになったリチャード3世であるが、彼によって幽閉されたエドワード4世の次男リチャードは、幽閉されたロンドン塔を抜け出す。その後、フランダースで知り合った金貸し屋ヤン・ウォーベック（Jahn Warbeck）の亡くなった息子であるパーキン・ウォーベックの名を借りて一時期を過ごし、彼を支持するヨーク家の人間達や、当時イングランドに対して不満を持っていたスコットランドのジェイムズ4世と結託してヘンリ7世、及びテューダー朝の打倒を目指す。彼は、自らがリチャード4世としてイングランド国王になることを目指してヨーク家復興を目指す。最後はヘンリ・テューダーに敗れ、ヨーク家復興の企ては挫折する。

メアリは相当な歴史調査を行ってこの作品を執筆したようであり、多少史実の誤りや、人物の混乱はあるものの、極めて詳細にパーキン・ウォーベックを巡る一連の物語を描いている。しかし、この詳細さが小説としての欠点になってしまったこともまた事実である。つまり、微に入り、細を穿ち過ぎてしまったために、イングランドのみならず当時のスコットランドやアイルランドの問題をも視野に入れ、ヨーク家、ランカスター家を初めとする複雑な姻戚関係にある登場人物の数を多くし過ぎたのだ。さらに同時期に大航海時代にあったスペインやポルトガル話題をも盛り込んでおり、現代の読者が話に付いていくには、メモを取りながらでなければ混乱してしまうような内容になっている。これは小説としては大きなダメージであり、批評の対象としにくい状況にもある。

出版当時の書評でも、似たようなことは言われていた。『リテラリー・ガゼット』(*Literary Gazette*) 1830 年 5 月号や、『ニュー・マンスリー・マガジン・アンド・リテラリー・ジャーナル』(*New Monthly Magazine and Literary Journal*) の同年 11 月号での書評は好意的なものであるが、『エジンバラ・リテラリー・ジャーナル』(*The Edinburgh Literary Journal*) の 1830 年 6 月 19 日号での書評では、この作品における主要人物の描写能力という点で著者を褒めてはいるものの、描く出来事の範囲は広げ過ぎであると苦言を呈している。

It is therefore to be regretted, we think, that Mrs Shelley has, in the present work, indefatigably gone through the whole of Perkin Warbeck's life. Many of the smaller adventures and unsuccessful attempts at rebellion should have been omitted, because they lead to nothing, and wear out without satisfying the mind; and because, moreover, they tend to diminish our respect for her hero, pointing him out as one continually borne down by adversity, and consequently one more to be pitied than admired.

(*Edinburgh Literary Journal* 351)

残念なのは、思うに、シェリー夫人はこの作品でパーキン・ウォーベックの人生全体を飽きもせず描き上げてしまったことである。多くの小さな冒険や反乱の試みの失敗は省くべきであった。このようなものは描いたところで何にもならず、知的満足を与えてくれることもなく、疲れるだけだからである。それだけでなく、こういう記述は、主人公に対する我々の敬意を減じ、主人公が常に逆境に晒され続けることで、結果として人々の賞賛を得るところか、むしろ憐れみの対象となってしまう。

歴史に取材した小説としては、以前『ヴァルパーガ』をメアリは書いていたが、これは架空の女性登場人物を大胆に挿入し、主人公との恋愛を細部に渡って描いており、ウォルター・スコットのような作品を歴史小説として考えるならば、同時代の文学ジャンルの呼び名としては「歴史ロマンス」と言う方が適切である。それに比して『パーキン・ウォーベックの運命』は一応“*A Romance*”という副題は付いているものの、『ヴァルパーガ』のようなロマンス的要素は弱い。恋愛のエピソードは少なく、舞台もイギリスであり、歴史考証にはより忠実な立場を取っている。その意味ではスコットが書いていた小説により近いものであるし、当時の言説からいっても「歴史小説」と言った方が適切な内容となっている。そして、メアリ自身、この作品の出版のためにスコットに手紙を出して指示を仰ごうともしていたのである。(*MWSL* 2: 77-78)

そこで、『ヴァルパーガ』はロマンスによる女性的視点からの男性英雄批判という視点から考察したが、本節では歴史小説という視点からの考察を試みる。

3-2-2-1. メアリ・シェリーと歴史小説

この時代に歴史小説のジャンルで名声を成したのは専らスコットであり、彼亡き後に歴史小説家として名声を築いたのは、ヴィクトリア朝になってコナン・ドイル (Conan Doyle) を見るまでは現れない。それに、女性作家で歴史小説に手を出した作家となると非常に少ない。女性作家の多くは恋愛や家庭を主題とした小説を書いていたが、その中であって、歴史ロマンスというよりも歴史小説を書いたメアリ・シェリーの執筆動機、また、そこに現れた彼女独特の視点とは何か。『ヴァルパーガ』に続き、本節は女性登場人物に注目しながら、歴史の中における女性をメアリはいかに記したか、その特異性を考察する。

メアリ・シェリーと歴史小説との関係について述べる前に、ロマン主義時代と歴史小説との関係について述べておかなければならない。この時代に歴史小説が大きな盛り上がりを見せたのは、もちろんスコットという大作家がいたからであるが、実はイギリスで最初に歴史小説を書いたのはスコットではなくマリア・エッジワース (Maria Edgeworth) であるというのが定説である。彼女が1800年に出版した『ラックレント城』(*Castle Rackrent*) というスコットランドを舞台にした作品が歴史小説の嚆矢とされている。この作品から大きな影響を受け、歴史小説としてのジャンル確立を果たしたのが後のスコットなのである。¹¹つまり、元来歴史小説は男のジャンルと決まっていたわけではない。

また、歴史小説が流行した時代的な理由を探ると、1789年のバスティーユ襲撃 (*prise de la Bastille*) から1815年のウォーターローの戦い (*The Battle of Waterloo*) という、フランス革命からナポレオン戦争という激しい歴史的な情勢が、人々に過去から現在に至る歴史的変革への意識を目覚めさせたとも言われている。(Lynch 137-38) このような激動の時代にあっては、人々は身近に政治的不安や戦乱を感じることになる。また、そこから歴史への関心を呼び起こされたり、或いは、歴史小説というジャンルの中にかに政治や戦いといったものが描かれるかといったことに興味が目覚めることになる。

ただ、問題はメアリ・シェリーが『パーキン・ウォーベックの運命』を出版したのが1830年であったことである。執筆は少なくとも1827年7月13日には始めていたことが彼女の日記から推測されるが (*Journals* 502-03, 503 n. 1) 1818年に最初の小説を出版したメアリ・シェリーにとって、歴史小説に手を染める時期は彼女の執筆キャリアから考えればやや遅い。歴史小説自体はヴィクトリア朝まで人気が続き、スコットはブロンテ (*Brontë*) 姉妹やジョージ・エリオット (*George Eliot*) にも強い影響を与えたと言われているが (*Williams* 53) スコット自身は『パーキン・ウォーベックの運命』出版の二年後には亡くなっている。メアリ・シェリーが歴史小説を書き始めたのは、大作家スコットの亡くなる数年前であるため、時期的にも、果たしてメアリはこのジャンルにそもそも興味を持っていたのか、という疑問が生じるのである。

このような時期にメアリ・シェリーが歴史小説を書いた理由自体が、作品自体の評価の低さと関係付けられてしまうこともある。つまり、金銭的に困難な状態にあったメアリは、収入のために歴

史小説という流行のジャンルを選ばざるを得なかったという消極的状況があり、彼女の才能を存分には発揮できなかったとも言われてしまうのである。(Seymour 362) ちなみに、『パーキン・ウォーベックの運命』は出版社コルバーン・アンド・ベントリー社に原稿を 150 ポンドで引き取ってもらうという条件で取引が成立したのだが、この値段にメアリはかなり不満を持っていたようである。(MWSL 2: 98)

しかし、探究心の旺盛なメアリは、執筆のための歴史調査をかなり念入りに行っており、パーキン・ウォーベックが本当にリチャード 3 世の息子であったのかどうかの議論についても、多くの書物を研究調査していることが小説の序文に詳しく述べられている。ただし、彼女が『パーキン・ウォーベックの運命』執筆に際して一番重要と考えていたのは、「主人公が偽者であろうとなかろうと、同時代の人には本人だと信じられていたこと」(“whether my hero was or was not an impostor, he was believed to be the true man by his contemporaries” *The Fortunes of Perkin Warbeck* [FPW] 5)である。現在、史実としてパーキン・ウォーベックはエドワード 4 世の次男でなく、ヨーク側に仕込まれたベルギー生まれの一青年に過ぎなかったことがはっきりしている。(清水 6)しかし、この時代には本当にエドワードの次男が生き延びていたのかどうかはまだはっきりしておらず、この問題に決着を付けて小説にするよりは、あくまで信じられていたということがメアリにとっての優先事項であり、その上で作品執筆に当たったようである。

また、『パーキン・ウォーベックの運命』のすべての章にはエピグラフが付けられているのだが、ここにはシェイクスピア史劇からの引用が非常に多い。つまり、『リチャード二世』(*Richard II*)、『リチャード三世』(*Richard III*)、『ジョン王』(*King John*)、『ヘンリ四世』(*Henry IV*)、『ヘンリ五世』(*Henry V*)、『ヘンリ六世』(*Henry VI*)といった先行作品からふんだんにエピグラフを作成し、その章で描かれる内容を暗示的に示しているのである。『パーキン・ウォーベックの運命』は、これらの作品のちょうど後の時代、つまり、ボズワースの戦い (Battle of Bosworth) があつた 1485 年 8 月 22 日から、ウォーベックが処刑される 1499 年までを描くものであり、シェイクスピアが描かなかった続編を書き継ぐという意義をも担っていると言える。加えて、メアリ・シェリーはジョン・フォードの戯曲集を手に入れていたことを 1828 年 2 月 19 日の書簡の中で明らかにしており(MWSL 1: 371, 371n.) この作品からも何箇所かエピグラフに引用しているところを見ると、先行する歴史劇への意識、或いは挑戦といったものもこの小説からは読み取ることができる。

これらの状況に鑑みて、シェリーがこの作品を執筆した理由は金銭的な点が大きかったとは言え、実に綿密な調査の上に執筆されたものであり、そこに妥協は決して見られず、たとえ評価は低くても片手間に書いたものではないことは明らかである。また、彼女の目的はあくまで小説を書くことであり、歴史考証を行っても、一番の問題はパーキン・ウォーベックが本当のヨーク家の血筋を引くものなのかという議論の展開ではなく、たとえ偽者であろうとも人々に信じられ、そこに物語が成立することこそがメアリにとっては重要であったのである。しかも、そこに成立する物語にはスコットの作品にはあまり見られない、女性の心理の細かな描写が見られる。この点について次節が

ら詳しく考察する。

3-2-2-2. 歴史小説における女性への注目

『パーキン・ウォーベックの運命』の特徴に関わるメアリ自身の発言を探すと、1833年、1月16日付、知人のマライア・ギズボーンに宛てた手紙の中で、メアリは次のように述べている。

What is the use of republican principles & liberty, if Peace is not the offspring? War not Kings is the fleau of the world—War is the companion & friend of Monarchy— (MWSL 2: 183; emphasis original)

もしそこから平和がもたらされるのでなければ、共和主義の理念や自由の行使とは何なのでしよう。王達ではなく、戦争こそが世界の悪であり、戦争は君主の仲間であり、友なのです。

薔薇戦争はヨーク家のエドワード4世の娘であるエリザベスが、ヘンリ7世と結婚してテューダー朝を開いたことによって一応の終結を見たわけであるが、ここに至るまでには多くの犠牲が払われた。既に『ヴァルパーガ』や『最後の人間』を通して考察したように、メアリはナポレオン戦争によるヨーロッパの荒廃した風景を目にして旅行記に記し、戦争と共に生まれる英雄像には大きな反発を示してきた。戦争そのものを忌避する態度は依然 1830年代になっても続いており、『パーキン・ウォーベックの運命』もそのような意識の下に書かれている。

歴史小説という枠で考えると、この小説はスコットの作品のような戦闘場面や武具等の描写が非常に少ない。戦争そのものの情景を描くことを避けているのだ。むしろ、その戦争下に隠れた存在、特にこの戦争終結の裏にある女性の姿にメアリは注目している。そしてこの女性描写こそ、メアリの歴史小説の特徴なのではないかと思われるのだ。以下に引用するのは、ヘンリ7世とエリザベスの婚礼の場面である。

The poor girl never raised her eyes from the moment she had encountered at the altar the stern and unkind glance of the king. Her steps were unassured, her voice faltering: the name of wife was to her synonymous with that of slave, while her sense of duty prevented every outward demonstration of the despair that occupied her heart. (FPW 32)

不幸な少女は祭壇で厳しく冷たい眼差しを向けてくる王に出くわした瞬間から、一度も目を上げることは無かった。彼女の足取りはおぼつかなく、口ごもりがちであった。彼女にとって、妻という名は奴隷というに等しかったが、その一方で義務感のために、絶望に満ちた心境を見せることは決してなかった。

政略結婚によってもたらされた一応の平和の裏で、犠牲になった女性の姿にメアリは注目している。ここで奴隷に喩えられる強制的な結婚からは、エリザベスに対するメアリの強い同情を読み取ることができる。また、一方のヘンリ7世の印象は悪く描かれ、この時代の王侯貴族政治の、特に女性が苦しめられていた状況に対する批判的表現が散見される。

このような二人は結婚後も生活がうまくいくはずはなく、ヘンリは私生活においても暴君となってしまう。

Neglect was the lightest tem that could be applied to the systematized and cold-hearted tyranny of Henry towards his wife. For not only he treated her like an unfavoured child, whose duty it was to obey without a murmur, and to endeavour to please, though sure of being repulsed. At the same time that he refused to raise her above this state of degradation, he reproached her with the faults of maturity, and stung her womanly feelings with studied barbarity. He taunted her with her attachment to her family and its partisans; spoke with triumph of its overthrow; and detailed with malignant pleasure every severe enactment passed by himself against the vanquished Yorkists. (FPW 52)

人間味もなく冷血漢の暴君であるヘンリが妻に対して行ったことは、無視という言葉で表すには軽すぎるくらいであった。彼は妻を気に入らない子供のように扱った。そんな子供の義務とは、拒絶されるとは知りながらも、文句も言わずに従い、親を喜ばせようとするものである。その上、ヘンリは妻を蔑んで譲らず、同時に彼女を成熟さが足りないといって責め立て、小賢しく残忍なやり方で彼女の女性的な気持ちを傷つけた。また、彼女が家族やその仲間達に寄せせる愛着を嘲り、彼女の家系を転覆させて勝利したことを口に出し、ヨーク家に勝利して課した厳しい法令を事細かに話しては悪意に満ちた喜びを感じているのであった。

矢継ぎ早にエリザベスが被った辛い生活が描写されているが、ここには政略結婚が私生活の幸福と両立し得ないという重要な問題意識が見られる。小説中、ヘンリが政治的問題に困惑することはあっても、私生活における困惑は描かれていない。それに対し、エリザベスは政治的問題というよりも、私生活、特に夫との生活という点で苦しみ続けなければならないのである。そして、この私生活の苦しみとは、自身がヨーク家の人間であるということに起因し、ヨーク家がヘンリ・テューダーに降伏して、政略結婚への同意を強いられたことが原因である。アン・M・フランク・ウェイクも述べているが(Wake 246)、このような歴史的な事件、史実の裏に隠れた私生活、特にその中の女性の生活に注目したのが『パーキン・ウォーベックの運命』なのである。

そもそも、男性中心に書かれてきた歴史に、女性をいかに描くかということになれば、私生活を中心に描かざるを得ないという状況もある。また、歴史的な事件や政策を決定するのもほとんど男性権力者達なのであるから、その中で女性を描くには、この状況下で何を感じたかという心理的側

面に注目せざるを得ないだろう。これを敢えて行ったところに、メアリの歴史小説における特異性があるのだ。男性作家が描かなかつた女性の細やかな心理をふんだんに盛り込み、史実には記されていなかった女性心理の内幕を披露しようと試みているのである。

女性の心理描写という問題は、エリザベスに限ったことではない、パーキン・ウォーベックの名を借りたヨーク公リチャードと結婚したスコットランド王ジェームズ 4 世の従妹であるキャサリン・オブ・ゴードン (Katherine of Gordon) の心理描写においても注目すべきものがある。

メアリが描いたリチャードとキャサリンの婚礼の場面の特徴を明確にするため、先行作品であるフォードの『パーキン・ウォーベックの歴史劇』に見られる婚礼場面を見て比較を試みたい。以下に引用するのは、ジェームズ王がキャサリンをウォーベックの妃に決めたところの場面である。

WARBECK An union this way
Settles possession in a monarchy
Established rightly, as is my inheritance.
Acknowledge me but sovereign of this kingdom,
Your heart, fair princess, and the hand of providence
Shall crown you queen of me and my best fortunes.
KATHERINE Where my obedience is, my lord, a duty,
Love owes true service.
WARBECK Shall I?—
JAMES Cousin, yes,
Enjoy her. From my hand accept your bride;
And may they live at enmity with comfort
Who grieve at such an equal pledge of troths.
Y'are the prince's wife now.
KATHERINE By your gift, sir.
WARBECK Thus I take seizure of mine own.

[*They embrace*]

(*Perkin Warbeck* 2.3.78-90)

ウォーベック このような結婚は
我が遺産相続と同様、正しく打ち立てられた
君主政治が手にするものなのだ。
我が美しき王女よ、この王国の統治を
私に承認してもらえるだけでいい。そうすれば神の御手は
我が妃にして最高の財産である貴女に王冠を授けるだろう。

キャサリン 陛下、私の従う所には義務が御座います。

愛には真実の奉仕を行う責務が御座いますもの。

ウォーベック

では、私は

ジェイムズ

ああ、従兄弟よ

キャサリンを受け取りたまえ。我が手から花嫁を受け取るがよい。

そして、このような公平で誠実な誓約を悲しむ者は

慰めを得ながら憎しみに生きるがよい。

お前は今から王子の妻だ。

キャサリン

仰せのままに。

ウォーベック さあ、我が妃を捕まえた。

(二人抱き合う)

この作品が十七世紀前半に書かれたものであったことを考慮に入れても、実に簡単にウォーベックとキャサリンは結びつき、両者何のためらいや悩みもなく、事件の伸展を遅らせるエピソードも何もない。パーキン・ウォーベックを称える内容を持つこの作品において、この結婚を躊躇するような女性の描写は必要とされていないのだ。それに比べて、メアリ・シェリーの描写は戸惑いに満ちたキャサリンの心境を繊細に描き出している。

The Lady Katherine, a princess by birth, would scarcely have dreamed of resisting her father's behests, even if they had been in opposition to her desires; but here she was to sacrifice no inclination, nothing but prosperity; that must depart for ever she felt, she know, when she became the bride of England's outcast Prince. Yet should aught of good and great cling to him, it was her gift; and to bestow was the passion of her guileless heart. It was not reason; it was feeling, perhaps superstition, that inspired these ideas.

(FPW 234)

生まれもつての王女であるキャサリン嬢は、父親の命令に逆らおうなどと夢にも思わなかった。それは、たとえ彼女の希望と対立しても同じである。しかし、今、彼女は自分の好みなど犠牲にするものは何も無いとはいえ、幸福だけは犠牲にしようとしていた。幸福は永遠に消えてしまいうに違いない。それはイングランドから見捨てられた王子の花嫁となる時には知っていたことである。しかし、彼に何かしら良いもの、偉大なものがまつわるとしたら、それはキャサリンからの贈り物であり、彼女が贈るものとは自分自身の素直な心なのであった。このような考えを生んだのは理性ではない。感情だったのである。ひょっとしたら盲信だったのかもしれない。

キャサリンは従順な娘であり、決して父に逆らうことなく、そして結婚するリチャードにも献身的な女性として描かれている。ただし、父親に逆らうことが無いということを取って言明して従順さを示しつつも、それでもやはり幸福という非常に精神的価値の高いものを失わざるを得なかったという複雑な心境をこの箇所は示している。ウォーベックを英雄として描くのであれば、上のような否定的ニュアンスを含む描写は余計なはずである。フォードの作品においては、迷うことなくキャサリンはウォーベックと結ばれているが、幸福を犠牲にするというマイナスの気持ちを取って入れたところに、メアリの歴史小説の特異性があると言えよう。

メアリ・プーヴィ (Mary Poovey) は、『フランケンシュタイン』から『最後の人間』までの小説と、『パーキン・ウォーベックの運命』以降の作品との間に大きな断絶があると指摘し、『パーキン・ウォーベックの運命』以降は因習的なあるべき女性像を描いていると指摘している。(Poovey 116) しかし、『フランケンシュタイン』にしても、そこに登場する女性自身は極めて因習的領域に留まった登場人物であったし、作品全体は行過ぎた男性の野望を罰する作風であった。作品に描かれる女性自体は前期作品も後期作品も変わらず、その意味で大きな断絶は無い。そして、たとえ行動範囲が因習的な領域を踏み越えなくとも、上記引用のように、決して全面的に受け入れて賛美するのではなく、複雑な様相を示している。『パーキン・ウォーベックの運命』は、このような女性側の複雑な心理描写を増やすことにより、単純な男性の英雄の物語を許さない。

『パーキン・ウォーベックの運命』は、確かに過剰に様々な要素を描きすぎてしまったために、読者に苦勞を強い、そのために混乱する部分も確かにある。話の内容を理解しにくくする要素は確かに弱点とも言えるのだが、女性の心理描写を大胆に増やしたという点に関しては、決して弱点ではないだろう。むしろ、歴史小説の中で、表舞台には現れない女性達の心境に注目して描くことにより、新しい歴史小説、特に女性作家の手になる歴史小説の可能性を示している。もちろん、この小説が扱っている時代に関し、既成事実としての歴史においては、女性の君主や英雄は存在しない。しかし、その既成事実の枠組みの中で女性を豊かに描くために、メアリは15世紀イギリスの政治的流れの中で苦しんだ、特に私生活における女性の心境描写に力を入れたのである。

3-2-2-3. ヒーローの危機

メアリ・シェリーはこの作品を通して、歴史に埋もれた女性の心理的側面を重視して描いているのだが、さらにもう一步踏み込み、いわゆる主人公、或いは英雄の存在に揺さぶりをかける試みまで行っている。

リチャードは、ロンドン塔を脱出した後、パーキン・ウォーベックとしてデ・ファロ (De Faro) 夫妻に育てられるのだが、彼らの娘のモニナ (Monina) とは実の兄妹のように仲睦まじい。その愛情の深さは、リチャードの妃キャサリンとの間に見られる愛情に劣らない程である。このモニナの存在が、男性中心に描かれてきた歴史小説に対して、重要な役割を果たしている。

例えば、以下は、モニナが騎士スタンリーを救おうと立ち上がり、仲間に向かって放った言葉で

ある。

“I can, I do believe, save our friend,” she said: “the assistance I need is small—you, Master Stephen, will hasten on board the Adalid, and bid my father have all in readiness for sailing, and to drop down the river as far as Greenwich: you, my dear Lord, must also take a part in my scheme—keep watch on the river, right opposite the Tower, during the coming night and the following: if you see a light upon the shore beneath its dark walls, come towards it with a boat; the Blessed Virgin aiding my design, it shall be freighted with disappointment to the Tudor, joy to us.” (FPW 172)

「私は我々の友を救うことができると信じています」と彼女は言った。「私に必要な援助は少数です。スティーヴン様、貴方は急いでアダリッド号に乗り、船出の準備を万端整えるよう父に指示し、グリニッジまで川を下って下さい。卿も私の計画に参加し、間もなくやってくる夜とそれ以降の間、ロンドン塔のちょうど反対の所で川を見張っていなければなりません。もしその暗い壁の下の岸辺に光が見え、ボートと共にやって来るのが見えたら、祝福された聖母マリア様は私の計画を助け、そのボートはテューダー朝への失望を載せるでしょう。それは我々にとっての喜びとなるでしょう。」

女性でありながらも、仲間の男性を助けるために作戦を練り、男性の騎士達に指示をする勇敢なモニナの姿が現れている一節である。仲間達はモニナを危険な目に遭わせないように説得するが、最終的にモニナの作戦に賛同し、モニナはリーダーシップを発揮している。このように危険な領域へ果敢に挑む女性像の描写は、男性中心に描かれることの多い歴史小説としては珍しい。スコットの『アイヴァンホー』にも気高い精神の持ち主であるロウィーナ (Rowena) 姫や、ユダヤ人の娘レベッカ (Rebecca) が登場するが、モニナのように男性を助けるために果敢に危険な領域へと向かったりはしない。スコットの作品における女性は、傷ついた騎士を看病する天使的な存在であったり、また、危険な場所に閉じ込められている状態から、男性に救助される存在なのである。危険を冒して仲間のために活躍するモニナは、歴史小説における女性のジェンダーについて我々に問題提起をする存在である。

モニナは男性の英雄に対する脅威ともなっている。以下に引用するのは、ウォーベックがヨーク家復興を目指し、旅の途中でジブシーの家に泊めてもらった時に見たモニナの描写である。

She grew weary at last; her head sunk on Richard's knee, and, overworn with watching, she fell into a deep sleep. Richard heard her regular breathing; once or twice his fingers played among her dishevelled ringlets, while his heart whispered to him what a wondrous creation woman was—weak, frail, complaining when she suffers for herself; heroic fortitude and untired self-devotion are hers, when she

sacrifices herself for him she loves. (FPW 189-90; emphasis added)

モニナはとうとう疲れ果ててしまった。頭をリチャードの膝に埋め、見張りの番を務めてくれたくなったので、深い眠りに落ちた。リチャードには規則正しい彼女の呼吸が聞こえた。一度か二度、彼はモニナの乱れた巻き毛を指に絡ませ、女性とはなんて不思議な生き物なのだろうと心の中でつぶやいた。華奢で、壊れやすく、苦しい時は苦しいと訴える。モニナは、愛する彼のために自分を犠牲にする時、英雄のような不撓不屈の精神と、疲れを知らぬ献身的愛情とを持っていた。

ここでは女性を魅力的に描くということ以上に、女性をヒロイックなものとして捉える言葉が使われていることが注目に値する。モニナはあくまでメアリの創作人物であるが、彼女の活発でリチャードと協力して冒険を試みる強さは、第二の「ヒーロー」のような側面があるのである。この引用は、それをリチャード自身が認める発言である。

『パーキン・ウォーベックの運命』で表向き英雄として活躍しているのは男性達であるが、その下で苦しむ女性、また引用のように男性が英雄だと認める程のたくましい女性も登場している。もちろん、時代的枠組みを著しく逸脱することは無いのだが、複雑な心理描写や、上の引用のように、女性の行動に“heroic”という形容詞を使うことで、女性の歴史小説への参入を試みていると言える。歴史小説という極めて男性社会的な舞台を描く、しかも比較的保守的なジャンルの中で、メアリは小説という当時最先端のメディアを活用し、モニナを登場させることで男性の英雄的物語へ女性が参入する可能性を示唆しているのである。

ここに見たのは英雄としてのモニナのジェンダー的問題であるが、再びリチャードに注目したい。厳然と存在する既存の歴史におけるジェンダーの壁は、ここでさらに解体の危機を迫られるのだ。リチャードは、ヘンリ・テューダー側に反乱を起こしたために拘束される危険を背負っているのだが、そこに居合わせたかつての味方ロバート・クリフォードは脱走を提案する。しかも、その脱走の手段とは「王子が女装をしてモニナの付添い人になること」(“disguising the prince as a female attendant on Monina”)(FPW 354)である。クリフォードはかつて幽閉されたリチャードを逃すなど、協力的な人物であったが、その後寝返ってヘンリ側についた人物であり、リチャードを罠にかけようとしている。そこで注目すべきは、この女装という手段である。

メアリの作品の中で、女性が男装をして、女人禁制の権力に囲まれた内部に入り込むというジェンダーの壁の越え方は、『最後の人間』中のイヴァドネや、短編作品「誤った韻文」(‘The False Rhyme’1829)に見られるが、女装をさせるのは珍しい。結局リチャードは女装をせず、脱走するのだ。リチャードの身の危機という問題が、異性装という形で象徴的に表れているのは興味深い。これは、「ヒーロー」が「ヒーロー」でなくなる危機を示しており、女装という行為自体がクリフォードの罠にはまること、そしてヨーク家復興という極めてヒロイックな野望が打ち砕かれるという、

権力的成功とジェンダーとの強い繋がりを示している。これもまた、歴史小説における女性の参入を問題にしているからこそそのエピソードではなかろうか。つまり、男性であることと権力を持つことが強く結びついており、女装をすることが権力者の姿を覆い隠す、もしくは権力者でなくなることを意味するのである。

このように、『パーキン・ウォーベックの運命』はジェンダーへの意識が非常に強いと言える。男性が華々しく活躍する歴史小説において、いかに女性が参入するかという問題を扱うならば、このような意識が働くのは必然的であったろうと思われる。そして、この意識が最も明確に現れるのがこの小説の結末なのである。

最終章は、投獄されたロンドン塔から再び脱走したリチャードが拘束され、処刑前に妃のキャサリンが面会する悲しみ極まりない場面で終わるのだが、メアリはその後に「結論」(“CONCLUSION”)としてリチャード亡き後のキャサリンの小さな後日談を加えている。この中で、今までの物語をキャサリンが回想し、小説全体を彼女の下に回収する構造にしている。

彼女は、リチャード三世の息子である貧しい身となったエドマンド・プランタジネット(Edmund Plantagenet)と再会し、彼と昔を懐かしみ、哀愁漂う会話をする。その中には歴史小説の最後を飾るにしては印象的な言葉を紡ぎだしている。

Remember I am a woman, with a woman's tutelage in my early years, a woman's education in the world, which is that of the heart—alas! for us—not of the head. I have no school-learning, no logic—but simply the voice of my own soul which speaks within me. (FPW 398)

忘れないで、私は女なの。若い時は女性に保護されて、この世の女性の教育を受けて、それは心の教育で、嗚呼！私達にとっては頭の教育ではないの。私は学校教育を受けていないし、論理も持ち合わせていない。だけど、私の内側で語る、私自身の魂の声なら持っているわ。

キャサリンの、自分は女であって学も無く論理もないという発言は女性側から容認しづらい言葉かもしれないが、これが彼女自身の自覚する性格なのである。そして、このキャサリンの言葉で物語を終えることが『パーキン・ウォーベックの運命』でもある。また、彼女が訴えているのは、単に自分が女性として様々なものが欠けているということではなく、学問や理性的判断というものの他に重要視すべきものがあるということでもある。

I must love and be loved. I must feel that my dear and chosen friends are happier through me. When I have wandered out of myself in my endeavour to shed pleasure around, I must again return laden with the gathered sweets on which I feed and live. Permit this to be, unblamed—permit a heart whose sufferings have been, and are, so many and so bitter, to reap what joy it can from the strong necessity it feels to be

sympathized with—to love. (FPW 400)

私は愛し愛されなくてはならないの。私の大切な選ばれた友人達が私を通してもっと幸せになっていくのを感じなければならないの。喜びを周囲に与えようと努力して自分の殻から出てみても、再び自分が生きる糧にしている楽しみを一杯集めて戻ってこなければならぬ。こんな私を責めずに許してね。今までずっと、そして今でも、あまりにも多くの辛いものに苦しんできた心を許して。そして、この心の同情してほしくてたまらないという気持ちが満たされる喜び、つまり愛するということを許してほしいの。

ここは「結論」の最後の部分であり、『パーキン・ウォーベックの運命』の最後を飾る言葉である。詳細極まる歴史考察に基づいて書き進めた歴史小説の最後としては、非常に感傷的な結論であるといえる。スコットが腕を振るっていた歴史小説の物語全体は男性中心の歴史上の人物達によって構築され、女性達はその枠の中に囲まれて守られているのに対し、メアリの取った手法は特徴的である。この小説の「結論」は物語の大枠を囲むはずの男性がいなくなった後、囲いの外れた女性が史実的な物語とは離れ、さらに小説における本編の章という囲いからも外れた、別枠の「結論」という世界を設けられて物語を終えているのである。

この独自の空間を与えられたキャサリンに、メアリ自身が以下のような注目すべき脚注を付けている。

I do not know how far these concluding pages may be deemed superfluous: the character of the Lady Katherine Gordon is a favourite of mine, and yet many will be inclined to censure her abode in Henry the Seventh's court, and other acts of her after life. I desired therefore that she should speak for herself, and show how her conduct, subsequent to her husband's death, was in accordance with the devotion and fidelity with which she attended his fortunes during his life. (FPW 395)

このような結論にページを割くことがどれくらい余計なことと思われるかは分からない。キャサリン・ゴードン嬢の性格を私は非常に気に入っているのだが、多くの人々はヘンリ7世の宮殿内に彼女が住んでいたことや、宮廷を離れたその後の生活における行動を非難しようとするだろう。そのため、私は彼女自身に話をしてもらいたく、また、彼女の行動は夫の死後、夫と生涯付き添った献身的愛情や忠誠心というものとどのようにして調和したのか、それを示してほしいだったのである。

これだけ自分の作品について説明をすることはメアリの作品の中では珍しい。メアリは自分が肩入れしている女性に独自の空間を与え、その中で彼女自身の言葉を紡ぎ出させている。これは、女性

登場人物の少ない『フランケンシュタイン』を描いていた時の心境から比べると大きな変化であり、明らかにメアリは女性を描く方向へとシフトしている。もちろん、「結論」という短い空間ではあるが、物語全体を締めくくる部分を一人の女性の語りにし、さらに著者自ら注を施して彼女への愛着を語るという、メアリなりの女性像の描き方が歴史小説を通して示されている。これはスコットの女性登場人物の扱い方、つまり、女性が小説という「より広範な絵のほんの一部」(“only part of a much wider picture”)(Williams 53)である状態とは明らかに大きな違いである。

『パーキン・ウォーベック』出版の翌年に、メアリは序文を書き下ろした改訂版『フランケンシュタイン』を出すのだが、この序文にはスコットランドで過ごした少女時代と、その時期に想像力を膨らませて物語を作っていたことが語られている。その中で、「私は自分自身を物語のヒロインにはしませんでした。私自身に関して言えば、生活はあまりにもありふれたものに思われたのです」(“I did not make myself the heroine of my tales. Life appeared to me too commonplace an affair as regarded myself.”)(*Frankenstein* 176)と語っている。ここには『パーキン・ウォーベックの運命』の執筆時の意識と深い関わりがありそうである。少女時代を回想したのは、『パーキン・ウォーベックの運命』に登場するスコットランドの歴史や自然風景を描写しているうちに、そこで過ごした文学少女時代が思い出されたのであろう。そこで気が付いたのは、昔の自分が描いていた物語における女性の出番の少なさである。『フランケンシュタイン』の序文で「ヒロイン」の問題について敢えて言及しているのは、この時期「ヒロイン」というものを強く意識しており、『フランケンシュタイン』執筆時とは大きく変わったことに気付いていたからではないだろうか。この時期のメアリに、女性の豊かな描き方という方向への意識の変化があるということ、『フランケンシュタイン』の序文も物語っているのである。

また、1820年代後半から1830年代という時期はメアリ・シェリーが『キープセイク』(*The Keepsake*)を中心とする、中産階級の女性に人気のあった贈呈用の本に作品を寄稿していた時期でもあり、それまで以上に女性読者というものに対する意識が強まっていた時期でもあった。歴史小説、しかも女性の心理を大胆に含ませた歴史小説を1830年という時期に上梓することになったのはこのような理由もあるのだろう。

『パーキン・ウォーベックの運命』の執筆の動機には、逼迫した家計の問題があり、主題選びに関しても、無難に売れ行きが見込めそうということで歴史小説というジャンルが選ばれた背景がある。しかし、そのような消極的なきっかけを打ち消して余りある執筆態度をメアリは示しており、歴史小説への女性の参入を登場人物も作者自身も含めて可能であることをこの作品は示している。さらに、モナやキャサリンといった女性の登場人物を、男性の歴史的英雄に迫るものとして描こうという態度も作品の随所に見られ、これまでに無かった歴史小説の中の女性像を体現している。メアリが書いたその後の小説の流れでは、『ロドア』、『フォークナー』と作風は家庭的になり、より女性を描きやすいジャンル選択が行われるが、その前段階として、歴史小説の、しかも史実の裏に隠れた女性をどこまで詳しく魅力的に描けるかという問題をメアリは確実に探求している。これは

当時の歴史小説における一般的な女性像に対する一つの挑戦であり、男性中心的な文学ジャンルにおける女性のありようを探求していることを示している。

3-3. 男装と戦場

男性の英雄達が活躍するメアリ・シェリーの物語の中であって、これまで受動的な被害者としての側面を中心に女性達の姿を見てきた。近親姦を主題にした作品や歴史ロマンス、歴史小説といったロマン主義文学に特徴的な幾つかのジャンルを用い、メアリは男性の英雄の犠牲者としての女性像を示し、これによって男性の英雄を批判的に描いてきた。

では、メアリの描く女性像が、男性に対して全く抵抗を示さずに受動的なままであったかのというと、決してそうではない。メアリは男性の英雄達が支配する領域、特に戦場へと赴く女性達も描いている。ただし、そこには制約があり、通常侵入することが許されない領域故、メアリは男装という手段を用いている。この男装という要素は、メアリの長編小説よりはむしろ、1820年代から30年代にかけてギフト・ブック (gift book) と呼ばれる媒体に発表していた短編作品にしばしば見られる。

ギフト・ブックは19世紀の中産階級、特に女性に人気のあった主として贈呈用の書物である。中身は様々な作家や詩人達による詩や短い物語を集めたアンソロジーであり、時にはワーズワス、コウルリッチ、等といった、代表的なロマン主義時代の詩人による作品も収められている。装丁は贈呈本であるだけに豪華で、絹や革の表紙が付いている。ポーラ・R・フェルドマン (Paula R. Feldman) によれば、値段は8シリングから4ポンドと高価で、10月もしくは11月に販売された。(Feldman 55) これは、クリスマスや新年用に贈呈されたためである。また、当時の読者にとって魅力的だったのは、20年代から銅版画から鋼版画へと技術的改良を遂げた繊細な挿絵 (Twyman 153, 161) が多数収録されていることであり、メアリの作品は、版画が先にあり、それに合わせて後から書かれた。

メアリの短編作品に関する研究は、オードリー・A・フィッシュ (Audrey A. Fisch)、アン・K・メラー、エスター・H・ショア (Esther H. Schor) の編による *The Other Mary Shelley: Beyond Frankenstein* (New York: Oxford UP, 1993) を初めとして、1990年代以降に盛り上がり、メアリ・シェリー研究の中でも比較的新しい分野である。以来メアリに関する論叢が編まれる際には短編作品に関する一章が設けられることが多く、¹²ギフト・ブックというメディアとメアリとの関係、とりわけ挿絵というヴィジュアルな特徴への関心から作品を分析した論考が多々見られる。

しかし、挿絵という特殊な要素を持つが故に、メアリの短編作品全体がこの贈呈本というジャンルにまとめられ、作品の内容に関しては概説的になり、多くの短編作品を紹介してジャンル総括的に彼女の作品を論じるものが多い。このようなジャンル分けに基づいた考察は、ジャンル特性の分析には有効ではあるが、論点によっては贈呈本のジャンルから離れなければならないように思われる。これはメアリ作品研究における一つの問題である。

例えば、ソニア・ホフコシュ (Sonia Hofkosh) の論考は贈呈本の挿絵や装丁という視覚的特徴を重視する点をメアリの作品における登場人物の変身や異性装といったモチーフと深く関連付けて論を進めている。(Hofkosh 84-103) しかし、この問題は挿絵を含む贈呈本に限った問題ではなく、長編小説においても登場人物の見かけ上の変化というトリックは使われている。それに、ホフコシュ

は肉体上の変化である「変身」(“transformation”)と服装上の変化である「異性装」(“cross-dressing”)をまとめて“disfigure”として論じているのだが、これは区別を要する問題であろう。¹³

そこで本論は、メアリ作品における異性装、特に男装に限定し、贈呈本だけではなく、挿絵の無い長編小説にも見られるテキストから総合的にメアリの描く男装の機能を考察する。そして、男性の英雄に対する女性像を探るため、メアリが用いた男装という視覚的要素に基づくジェンダー的戦略を解明する。

3-3-1. 女剣士の系譜

メアリの作品分析に入る前に、その背景としてヨーロッパにおける男装の系譜を確認し、次いでメアリ自身が何故男装を作品内に用いたか、その背景にある状況を考察する。

男装した女性の表象自体は珍しいものではなく、ジャンヌ・ダルクのような女剣士はもちろんのこと、類型はギリシア神話におけるアマゾネスや旧約聖書外典におけるユディトのエピソードも含め、様々な神話や絵画にも剣を持って男装した女性の姿を見ることができる。¹⁴イギリスだけに限定しても、エリザベス朝からヴィクトリア朝にかけての民衆のパラッドには女性兵士を主題にしたものは多かったという指摘がある。(Dugaw 268) また、歴史的事実においても、行方不明の夫を探し、男装して兵隊に加わった女性は 17 世紀のクリスチャン・デイヴィス (Christian Davies) や 18 世紀のハンナ・スネル (Hannah Snell) 等が挙げられる。(石井 103-23, Dugaw 276-79)

すると、メアリの作品中に比較的多く男装の麗人が登場するのは特徴的であるとはいえ、この要素自体は珍しいものではない。従って、ある程度伝統的なテーマの踏襲とも言えるわけなのだが、彼女が男装を頻繁に描いた事情については伝記的に特殊な状況も絡んでいることを指摘しておかなければならない。

一つは、シェリー夫妻が 1820 年から 22 年にかけてピサを訪れた際、彼らの友人であるマウント・カッシェル (Mount Cashell) 夫人を、イエナで医学を学べるよう男装させたというエピソードの存在である。(Markley 110, Stocking 510, 658) さらに、1826 年から 28 年に掛けて、つまりちょうどメアリが当時の人気贈呈本の一つ、『キープセイク』(Keepsake) に短編作品を寄稿していた時期に、友人のイザベラ・ロビンソン (Isabella Robinson) とメアリ・ダイアナ・ドッズ (Mary Diana Dods) という二人の女性を夫婦として結婚できるよう支援しており、この時ドッズはウォルター・ショルト・ダグラス (Walter Sholto Douglas) という偽名を使って男装していたという。¹⁵この事情はメアリが贈呈本に寄稿した詩作品にも影響しており、『キープセイク 1831 年号』(Keepsake for 1831, 1830) に投稿した「夜の情景」(‘A Night Scene’) に官能的に描かれている。

Ah, darling, quick thine arms around me throw,
Press thy warm lips upon my night-cool brow,
In thy dark eyes thy fair soul I must read

One kiss, sweet heaven, 'tis Isabel indeed! ('A Night Scene' 39-42)

嗚呼、貴方、早く貴方の腕で私を抱いて、
貴方の温かい唇を私の夜冷えした額に当てて、
貴方の暗い瞳の中には貴方の美しい魂が読み取れるに違いない。
口付けを一つ、優しい天よ、これはまさにイザベルなのよ！

この詩自体に男装の要素は無い。しかし、これ程の情熱的な内容を持つ詩の作者が当時“BY MARY S.”という女性名と共に活字に付され、しかも女性を主な読者層としている『キープセイク』にあっては、作品の成立事情からも、また詩人と読者の関係からしても、確実に同性愛的な要素を含むものである。そして、このような友人の同性愛的な事情を成立させるために、男装という手段を用いて実際の性を隠さねばならなかったという事情をメアリが身を持って体験していたことは、彼女の作品における男装が、決してエリザベス朝以来の陳腐なパターンを単純な興味本位に踏襲しただけではないことを裏付けるものである。

また、石井達郎が述べているように(石井 51-53) 必ずしもレズビアンカップルの片方は男装によって男性役を担うものとは限らない。むしろこれは19世紀における既存の男女の役割分担が当然のものとして社会的に厳然と規定されている中で、いかに女性が女性を愛するかという極限的問題に対する一つの生き残りをかけた方策の一つなのである。ハイケ・パウアー(Heike Bauer)によれば、特にイギリスの場合、男装は女性が財産を狙うための経済的犯罪と結び付けられて考えられて裁かれることが多く、17世紀から19世紀にかけて、男装による詐欺の疑いで鞭打ち等の厳しい刑罰を受けた女性達の例がある。(Bauer xvii-iii) メアリの作品における男装の一つの役割は、こういった厳しい社会的規制の目を欺いて、生き残りをかける女性の姿を示しているのだ。

このように、女性同士の恋愛における複雑な社会的障壁を越えるための一つ的手段として男装が機能していた。これに対し、同じロマン主義時代にあつてコウルリッジのレズビアン的要素を含む「クリスタベル」('Christabel' 1816)にはこのような女性同士の同性愛を描く上での社会的障壁が意識されておらず、それ故対照的な情景を映し出している。女性が女性を愛する際の社会的規制を意識する必要が無ければ、男装をすることによって規制の網をくぐることは、およそ必要無いことからである。

「クリスタベル」における二人の女性、ヒロインのクリスタベルと妖しく艶かしいジェラルダイン(Geraldine)とが会おうのは、夜の森であるが、二人を阻む社会的障壁として表れうる男性的な象徴は去勢されている。「クリスタベル」において、ヒロイン以外に唯一ジェラルダインが異様な存在であることに気付く番犬の描写に注目すると、この犬は怪しげな彼女に気付いて呻き声を上げる以上のことはできず、二人の出会いを阻むよりは傍観者の位置に留まっている。それにこの番犬は“a toothless mastiff Bitch”(“Christabel” 7)であり、女性代名詞で示される無力な老女のような存在として描かれている。

このように社会的障壁の無い状態で、四肢も露わなジェラルダインは誘惑の視線をクリスタベルに、さらには当然読者へと向ける。

Beneath the Lamp the Lady bow'd,
And slowly roll'd her eyes around,
Then drawing in her Breath aloud,
Like one that shudder'd, she unbound
The Cincture from beneath her Breast:
Her silken Robe and inner Vest
Dropt to her feet, and full in View,
Behold! her Bosom and half her Side—
A Sight to dream of, not to tell!
O shield her! shield sweet Christabel! ('Christabel' 245-54)

ランプのもとに淑女は屈み、
両目は辺りをゆっくりと見回す。
その時、震える者のように
音を立てつつ息を吸い、
胸の下から帯を外した。
絹の衣と内なる肌着、
足元に落ちて全ては露わ、
見よ！その胸とその片腹を。
言葉にならない、夢に見る情景！
嗚呼、彼女を守れ！優しいクリスタベルを守れ！

二人の女性以外誰もいない寝室でこのような情景が繰り広げられるまでの間、彼女達の間を引き裂こうとする社会的障壁は描かれない。むしろ、ジェラルダインは謎の男たちによって森の中へと連れてこられたのだと書かれている。男性の力はここで二人を無理に引き合わせ、濃密で幻想的な物語を展開する下準備を行っているわけである。そのため、続く二人の女性の官能的な世界は男性原理の働きによって喚起されたものである。また、上の引用にもあるように、想定される男性読者にクリスタベルの艶めかしい体を見ることを、幻想の美女の謎に注目せよというメッセージに包みながらも盛んに喚起して憚らない。これは、女性同士の濃密な空間を作り出す上で、メアリが感じたであろう社会的な壁が全く意識されない男性詩人による作品の一例である。

以上、メアリが男装を描くに至る伝記的背景と社会的背景、及び同時代における社会的障壁が意

識されないレズビアン文学の例の一端を示したが、メアリの描く男装は、女性にとって男性支配的な領域に参入するための一つの方策として存在しており、ここには作者自身の痛切な体験に基づく意識が少なからず作用しているように思われる。このような意識が無い限り、社会的障壁を意識した作品は生まれず、また男装を表象することもないであろう。このような視点は、メアリの作品における男装表象を考察する上で重要な問題である。では、次節でさらに多くのメアリの作品を考察しながら、具体的にメアリの男装表象の特徴を検証する。

3-3-2. メアリ作品における男装の具体例

メアリが贈呈本に寄稿した物語の中で、最初に男装が登場するのは16世紀フランスを舞台にした「誤った韻文」(‘The False Rhyme’ 1829)である。この作品は『キープセイク 1830年号』(*The Keepsake for 1830*)に発表された。以下に引用するのは、その中で鎧を着けた人物が男装の女性であることを露にする場面である。

Attended by guards, the prisoner was brought in: his frame was attenuated by privation, and he walked with tottering steps. He knelt at the feet of Francis, and uncovered his head; a quantity of rich golden hair then escaping, fell over the sunken cheeks and pallid brow of the suppliant. (‘The False Rhyme’ 120)¹⁶

衛兵に付き添われながら、囚人は呼び入れられた。彼の姿は幽閉されていたために痩せ細っており、足取りもおぼつかなかった。彼はフランシスの足元にひざまずくと、被り物を脱いだ。すると、豊かな金髪がこぼれだし、この懇願する者のくぼんだ頬と青白い額とを覆った。

冤罪によって牢獄に入れられていた騎士ラグニー卿の元に向かった妻は、彼と服を交換して自分が夫の身代わりになっていた。上記引用は、彼女が王の前に出て被り物を取り、金髪がさらりと垂れ、実はラグニー卿の妻エミリーであることが発覚する場面である。それまでの国王フランソワ1世は、エミリーが夫を捨てて失踪していたものとばかり思って彼女を馬鹿にしていたのだが、上記のような事実によりすっかり騙され、大恥をかい結末を迎える。ここには、男装という視覚的方法によって男性の目を騙してしまう面白さがあり、家父長制社会の支配を受ける女性読者が、ひと時男性を打ち負かす喜びを味わっていたものと思われる。

ただし、このフランスのルネサンス時代を舞台にした小話は、話の内容も容姿の違いによって相手を騙す喜劇的作風であって、シェイクスピア作品等の、既存の男装を巡る物語上の機能の枠からはみ出る程の大きな変革は見られない。既存の枠を超えた男装を巡る問題を探るには、さらに贈呈本の枠を脱したメアリの男装表象を考察しなければならない。

そこで取り上げる必要があるのは長編小説の『最後の人間』である。ギリシア人女性のイヴァドゥネ・ザイミはレイモンド卿を愛し、彼がギリシア独立のためにトルコとの戦いへと向かった後を追

い、男装をして戦の犠牲になる。

The dress of this person was that of a soldier, but the bared neck and arms, and the continued shrieks discovered a female thus disguised. I dismounted to her aid, while she, with heavy groans, and her hand placed on her side, resisted my attempt to lead her on. In the hurry of the moment I forgot that I was in Greece, and in my native accents endeavoured to soothe the sufferer. With wild and terrific exclamations did the lost, dying Evadne (for it was she) recognize the language of her lover; pain and fever from her wound had deranged her intellects, while her piteous cries and feeble efforts to escape, penetrated me with compassion. (LM 144)

この人物は兵士と同じ服装をしていた。しかし、露になった首と腕と絶え間ない叫び声から、これは変装した女性であることが発覚した。私は彼女を助けようと馬を下りると、彼女は低い呻き声を上げ、私が彼女を馬に乗せようとするのを掌で拒んだ。そのときの私は急いでいたため、自分がギリシアにいることも忘れ、英語なまりで、苦しむ彼女をなだめようと試みてしまった。今は亡き、当時死に際のイヴァドゥネは（彼女はイヴァドゥネだったのだ）彼女が愛していた人物の話していた言語を察知し、傷口からの痛みと熱で思考力は鈍ってはいたが、その痛ましい叫び声と弱りきった体で逃げようとする姿は私を同情の念で貫いた。

メアリの作品において考慮すべき点は、女性が男装する際は、男装といっても日常的な服装ではなく、鎧兜であるという点である。これは先にあげた「誤った韻文」にも共通するものであるし、ジャンヌ・ダルク以来の女剣士の系譜を踏襲したものである。

男装の女性というテーマ自体は、なにもメアリだけに特徴的なものではないが、何故メアリの作品においては男装に伴って戦や兵士という要素が絡んでくるのか、これは考察する意義がある。兵士が活躍する世界は通常男性的な領域である。兵士が血を流して戦う世界は象徴的な男性の領域であり、伝統的な騎士の活躍舞台である。従って、女性が男性社会へと侵入することを明確に示す上では鎧兜を身に着けて戦の場面向かうことは男装の効果として分かりやすい。ただし、これは命を懸けた状況であり、男装することは兵士になることとほぼ同義で、死を覚悟してジェンダー的な領域侵犯を行っているのである。事実、ジャンヌ・ダルクは処刑されているし、先に引用したイヴァドゥネも無残な最期を遂げている。つまり、たとえ男装することによって男性社会へ侵入することができても、それは極めて危険な行為であり、命を賭けた挑戦なのである。

しかも、重要なのは、これが21世紀を舞台にした『最後の人間』においても描かれていることである。この小説において、主要舞台のイギリスは王政が廃止されて共和制が実現している。ゴドウィン的な、或いはそれに賛同したパーシー・シェリーの急進的政治思想を実現してもなお、女性の社会進出に関しては極めて保守的であり、作者が生きていた19世紀初頭と大差はない。そのよう

な中で、男装をして、しかも兵士の格好をして戦場での死を遂げたイヴァドゥネの姿は、著者メアリの描く未来の女性の社会的地位がまだ保守的状态に留まっていることを示すものである。ただ、この保守的状态自体が批判の対象、告発の対象として描かれているかといえばそうではない。イヴァドゥネのエピソードは愛する男性を追って戦場に向かった一人の女剣士としての悲劇的最期を描くに留まり、ウルストンクラフトの『女性の不当、またはマライア』のように、全編に渡って社会的弱者たる女性の有り様を批判するものではない。

このようなメアリの男装描写の特徴は贈呈本のような短い小話のような作品の分析だけからは見えてこない。確かにメアリは幾つもの男装をモチーフにした短編物語を描いてはいるが、とりわけ男装という視覚的死角を突く要素があるばかりに、挿絵付きの贈呈本だけに目を向けてしまうと、大切な問題を見失う可能性がある。

3-3-3. 挿絵という仮面

メアリ作品において、男装が登場するのは必ずしも贈呈本に限ったことではないことをここまで確認した。確かに、贈呈本には売り上げの人気となる版画が付されているため、このヴィジュアル要素の存在が物語自体の視覚的要素、特に変装の問題に注意を促しやすいということはあるだろう。しかし、『最後の人間』のイヴァドゥネのように、挿絵の無い長編小説においても男装は重要な役割を果たしている。また、現存するメアリの作品において、贈呈本に限定しないで最初に男装が登場するものを探せば、1823年に発表された「情熱の物語」(‘A Tale of the Passions’)が最初のものである。これは、ホフコシュが贈呈本の物語において重視される外見を作者自身の体験と関連付けて指摘している1828年(Hofkosh 85)、つまりメアリが天然痘に感染した年よりもはるかに前のことなのだ。天然痘の発疹の痕は、視覚的問題として、罹患した当人にとって重大な問題である。しかし、メアリの意識としては、そのような病を患う以前から視覚的問題、特に男装という問題に興味を持っていたと考えられる。マウント・カッセル夫人や、メアリ・ダイアナ・ドゥズのエピソードも、天然痘に感染する以前のことであった。

「情熱の物語」の発表媒体は、パーシー、バイロン、リー・ハント(Leigh Hunt)が共同で製作した『ザ・リベラル』(*The Liberal*)の第2巻であった。「情熱の物語」も短編作品ではあるが、挿絵も無く発表媒体も中産階級の女性向け贈呈本ではない。メアリは特に視覚的要素を重視した女性向けの贈呈本でなくとも、男装を物語に描いたのである。彼女が描く男装には、挿絵の存在の有無を超えたさらに深い意味付けが可能はずである。

「情熱の物語」は皇帝党と教皇党が争う13世紀のイタリアを舞台にした話で、皇帝党の指導者アッリゴ・デイ・エリゼイ(Arrigo dei Elisei)の娘デスピーナ(Despina)が男装し、リッチャルド(Ricciardo)という名で登場する。

His black cloth tunic reached below his knees and was confined by a black leather girdle at the waist. He

had on trowsers [sic] of coarse scarlet stuff, over which were drawn short boots, such as are now seen on the stage only: a cloak of common fox's fur, unlined, hung from his shoulder. But although his dress was thus simple, it was such as was then worn by the young Florentine nobility. ('A Tale of Passions' 5)

彼の黒い布の上着は膝下まで届き、腰を黒い皮の帯で締めていた。また、目の粗い緋色のズボンを穿き、その上には短いブーツを穿いていた。また、現在劇場でしかお目にかかれないようなもの、つまり、ありふれた狐の毛皮の外套で、しかも裏地の無いものを肩から掛けていた。だが、このように質素な格好であったとはいえ、当時の若いフィレンツェ貴族が着ていたものとはこのようなものだったのである。

ここでは語り手もデスピーナを男性として描写し、読者に伝えているのだが、彼女が男装して乗り込んだ先は皇帝党の中で顧問を務めるロステンダルド (Lostendardo) のもとである。デスピーナは彼からの愛を断ったため、彼の恨みを買うのだが、そこを説得して同じ党派の仲間として問題の平和的解決を望む。しかし、結局、デスピーナは政治と愛憎の入り乱れる状況の中で非業の死を遂げねばならない。「誤った韻文」でも、『最後の人間』でも、男装する女性は命懸けである。彼女達は男装という武装をし、しばしば命を落としている。これは一体何を意味するのか。

男装の女性たちは皆、平和な家庭的領域から抜け出し、外部の政治的、軍事的領域に赴く。このような場に赴くために必要なものとして男装は選ばれているのである。もちろん、豪華なドレスをまとしてそのような場に向かうことは不可能だが、男性が支配する領域に忍び込み、自らが抱える問題を解決するためにはドレスを動きやすい服に変えるだけでは意味を成さず、捨て身の方策として男装しているのである。従って、男装の機能は単に身を隠して周囲の視線を騙すだけでなく、自身が男性支配的な領域に侵入するために一種のドレスコードを遵守していることを示し、さらには身体の犠牲をも伴わねばならないという危険な賭けをも示しているのである。そのため、メアリの作品における男装は、決して男装をすること自体を目的としているのではなく、“transvestism”の語は当たらない。異性装はあくまで手段であり、“cross-dressing”を通して女性が参入できない領域に侵入することが目的なのである。

このように贈呈本に限定しない立場から男装を考察した上で、再び贈呈本に立ち戻れば、挿絵という極めて視覚的要素が重視されている媒体の中で、読者に対しては一見挿絵の美しさを提示している一方、物語の中では視覚という性質の裏をかくようなエピソードを織り込み、視覚への依存の落とし穴を提示しているのだ。物語中でその落とし穴に落とされているのは、男装に騙された男性ではあるが、この危険な賭けに出た女性たちが次々と命を落とす一連の物語群は、女性が時代的制約を離れた領域に旅立って堂々とヒロインとなることの困難さを、血染めの男装を纏いながら語りかけているといえよう。

贈呈本においては挿絵が優先され、メアリの物語はそれを見て後から書かれたのだが、たとえ挿

絵がメアリに物語のヒントを与えたにしても、彼女が男装に託した深刻な女性の状況という意識はほとんど揺るがないように思われる。「誤った韻文」には挿絵も付されているが（下記図版参照）、時の国王フランソワ1世と姉のマルグリットを描いた絵であって、男装の場面とは一切関係がない。



Keepsake for 1830 より（個人蔵）

メアリは挿絵を利用しつつも、その枠に囚われず、そこから想起しうる女性の社会的問題、つまり、男装の裏に隠された女性たちの苦悩、特に男性的領域に侵入することの困難さを描いているのだ。

これまでのメアリの短編作品の研究では、研究者自身も挿絵の魅力に取り付かれ、欺かれていたのかもしれない。挿絵と作品の中身との連動性を意識しすぎたあまり、贈呈本以外の作品を考察せずに男装を論じてしまったのである。しかし、このような視覚に依存した態度こそメアリが糾弾していた問題である。作品中の女性達が男装によって世間の目を欺いているように、これまでのメアリ・シェリー研究者も挿絵という視覚的仮面に欺かれ、メアリの描く男装の持つ深い意味を取り損ねていたのではないだろうか。

「夜の情景」に描かれたような官能的な女性の描写が可能になるのは、男装によって社会的障壁を捨て身で克服できた時である。さもなければ、ヒロインは、『ロドア』や『フォークナー』といったメアリの後期小説作品に見られるように、家庭的領域に留まらざるをえないであろう。男装とい

う方策は、メアリがそのような家庭的領域に留まった女性像を確立する前のものであり、男性的領域に命懸けで参入する女性の決死の姿を端的に表すものである。

註

¹ 「近親相姦」は近親者相互の間における同意を想起させる言葉であるが、今日では、片方からの一方的、暴力的な性的関係を表すには適切でないと判断されている。児童虐待としてのインセストに関する最近の日本語の著作、また外書の邦訳も「近親姦」という言葉を用いているものが多い。そこで、ここでは双方の同意に基づかない一方的な近親間の性的欲望については「近親姦」という言葉を用いる。

² 作品のタイトルは“Matilda”と綴られているが、作中においてヒロインは“Mathilda”と綴られている。なお、この綴りの違いはなんらかの意味があつてのことなのか、それとも単なるミスなのかは定かでない。

³ ミランダ・シーモアはゴドウィンが原稿を返さなかった理由について、『マチルダ』における父娘間の関係性よりも、自殺を擁護している点が不快に感じられたことを挙げている。(Seymour 236)

⁴ 最近までの『マチルダ』批評の傾向として、エデルマン ヤングは伝記的解釈の他に、メアリ自身のイデオロギー的信条に基づく読みや、作品の主題や文体を強調した精読の三つを挙げている。(Edelman-Young 116)

⁵ 引用箇所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く。

⁶ メアリのパイロン宛て 1822 年 10 月 21 日付の手紙 (MWSL 1: 284)、1822 年 10 月 2 日、5 日、10 日付の日記 (Journals 429-30, 434, 436) を参照。

⁷ MWSL 1: 215, 217n, 218, 222, 224, 229, 237, 238n を参照。

⁸ また、ダニエル・E・ホワイトは、カストルッチョがヴィクターの科学者としてのプロメテウス像を政治的な姿に翻案したものである可能性を述べている。(White, “Mary Shelley’s *Valperga*” 75)

⁹ パタリア教徒 (Patarene) の名は異端を意味するイタリア語であり、特にロンバルディアや南仏で 12 世紀から 13、14 世紀にかけて隆盛を極めたカタリ派を指す言葉である。1179 年の第 3 回ラテラノ会議から使われるようになった。詳しくは Malcolm Lambert, *Medieval Heresy: Popular Movements from the Gregorian Reform to the Reformation*, 2nd. ed. (Oxford: Blackwell, 1992) pp. 36-7, 398-9; Malcolm Barber, *The Cathars: Dualist Heretics in Languedoc in the High Middle Ages* (Edinburgh: Pearson Education, 2000) pp. 113, 115, 116 等を参照。

¹⁰ テクストにはメアリ自身による脚注で「ムラトーリの『古代イタリア』第 60 号参照」(“See Muratori, *Antichità Italiane*, No. 60”) と記されており、ロドヴィーコ・アントーニオ・ムラトーリ (Lodovico Antonio Muratori) による『古代イタリア論』(*Dissertazioni sopra le Antichità Italiane* 1751) を指している。(テキスト p. 130 の脚注参照。)

¹¹ エッジワースが歴史小説の嚆矢であることは、Margaret Drabble, ed., *The Oxford Companion to English Literature*, Fifth ed. (Oxford: Oxford UP, 1985) の “historical novel” (p. 463) と “*Castle of Rackrent*” (p. 176) を参照。

¹² 例えば、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)、Betty T. Bennett and Stuart Curran, eds., *Mary Shelley in Her Times* (Baltimore, MD: Johns Hopkins UP, 2000)、Esther Schor, ed., *The Cambridge Companion to Mary Shelley* (Cambridge: Cambridge UP, 2003)等。

¹³ A . A . マークリー (A.A. Markley) の論考 “‘The Truth in Masquerade’: Cross-dressing and Disguise in Mary Shelley’s Short Stories,” Michael Eberle-Sinatra, ed., *Mary Shelley’s Fictions: From Frankenstein to Falkner* (Hampshire: Palgrave, 2000) は贈呈本の枠を超えて異性装を取り扱っている点で評価できるが、それでもやはり “cross-dressing” と “disguise” は混交して述べられている。

¹⁴ ユディットの絵画表象とその分析については、若桑みどり『象徴としての女性像：ジェンダー史から見た家父長制社会における女性表象』(筑摩書房, 2000) 第五章 (pp.409-94) 等に詳しい。

¹⁵ “Editor’s Introduction” to *Mary Shelley’s Literary Lives and Other Writings*, vol. 4, ed., Pamela Clemit and A. A. Markley (London: Pickering, 2002) xxxiv. 続くメアリの詩はこのテキストから引用し、括弧内に行数のみ記す。また、Markley, 110, Stocking, 510, 658 も参照。

¹⁶ 以下、短編作品のテキストは全て Charles E. Robinson, ed., *Mary Shelley: Collected Tales and Stories* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976)に基づき、同書の頁数を記す。