

ゴシック文学とギヤスケル —メアリ・シェリーとの比較から

木村 晶子

序

ギヤスケルと英国小説の伝統を考える上で、ゴシック文学という視点も無視できないだろう。ギヤスケルの長篇はリアリズム文学とはいえ、短篇には数々のゴシック的物語があり、人里離れた地での怪奇現象や犯罪における抑圧された心理が描かれている。ギヤスケル自身がゴシック小説の愛読者でもあり、幽霊話の優れた語り手だったことも記録されている (Uglow 244)。¹ また、ヴィクトリア朝の職業作家として、ゴシック的短篇の煽情性・娯楽性は有用だったに違いない。

そもそもゴシック小説とは、小説の道徳的役割が重視されてゆく 18 世紀後半に、徒花とも言える形で流行した恐怖・怪奇物語を指す。18 世紀にロマンスとは異なる新しい散文文学として、文字通り新しい² という意味のノヴェル、小説が誕生し、ドクター・ジョンソンも英雄を描くロマンスとは異なる教訓的写実文学の重要性を説き、この後、小説が中産階級の人々の人生の手引書として発展してゆくのは周知のとおりである。こうした小説の道徳性よりも、ロマンスのもつ夢や非日常性、娯楽の要素を増幅してゆくのがゴシック小説と言えるだろう。ゴシック小説の始まりは、1764 年のウォルポールの『オトラント城』 (*The Castle of Otranto*) とされ、本来ゴート族の形容詞で建築用語でもあった「ゴシック」が、この小説の第二版の副題から、超自然的要素をもつ恐怖小説を示すことになる (ジャンルの名称として定着するのは 20 世紀以降である)。² 中世の城の支配権をめぐる奇想天外な『オトラント城』は、ゴシック様式の邸宅を建てたウォルポールの更なる中世趣味の遊びだったが、第二版の前書きでは「古いロマンスと新しいロマンスを融合させる試み」として、ロマンスの非現実的な過去の世界と、ノヴェルの日常生活のリアルな描写という両者の長所を併せ持つ文学の理想が語られている。

この背景には、世界に先駆けて産業革命が始まり、都市化・工業化が進んだ英

国社会の劇的変化がある。ゴシック文学は、中世的世界観を捨て去ろうとした近代へのアンチテーゼでもあり、恐怖こそが最も強い感情で、「崇高さ (sublime)」の源だというエドモンド・バークの説を思い出せば (Burke 131-36)、新古典主義が重んじた秩序や理性と対立する非日常的世界の表現、想像力の極限の追求という点で、ロマン主義とも共通すると言える。³

とはいえ、オースティンの『ノーサンガー・アベイ』 (*Northanger Abbey* 1818) のヒロインのように、ゴシック小説がとくに中産階級の女性を魅了した大衆文学だったことも事実である。その煽情的で類型的な描写こそ魅力であり、ゴシック文学は、まさに産業革命の恩恵を受けて大量生産・消費される流行小説の典型だった。流行のピークは 1796 年から 1806 年とされ、1800 年には出版された小説全体の四分の一を占めたものの、1810 年代は 13.4%、20 年代は 5.1% までに落ち (Garside 55-56)、狭義のゴシック小説と言える初期の恐怖小説のブームはヴィクトリア朝の前に終焉してしまう (Potter 14-36)。

だが、ヴィクトリア朝でもゴシック的なものへの興味は衰えることなく、ゴシック小説は、センセーション・ノヴェルズや犯罪小説、探偵小説、幽霊物語へと発展していった。近年の批評には、ゴシックをジャンルではなく文学様式としてとらえ、ディケンズ、ブロンテ姉妹、コリンズらの作品を「ヴィクトリアン・ゴシック」として考察する批評家も多い。過去の負の遺産を描く独特の歴史認識によって、非理性的・非文化的な場を舞台にする文学様式として、また産業革命がもたらした悪夢や疎外された個人や異常な経験を描く手法として、ゴシックが語られている。ヴィクトリア朝では、恐怖の舞台は古城や廃墟ではなく、都市や家庭の空間に移り、個人の内面の闇が焦点となる。恐怖ははるか昔や異国ではなく、ごく身近な空間に移るのである。

ギヤスケルのゴシック短篇でも、異国の古城が舞台となるのは「灰色の女」 (“*The Grey Woman*,” 1861) のみで、まさにヴィクトリアン・ゴシックにふさわしく、主な作品は英国の物語である。「魔女ロイス」 (“*Lois the Witch*,” 1859) のようにニュー・イングランドで展開される物語でも、家庭の空間が描写の中心となっている。ただ、ギヤスケルの場合には、18 世紀末のゴシック小説とヴィクトリアン・ゴシックの違いに注目するよりも、むしろ〈女性のゴシック〉 (Female Gothic) として考察の方が意義深く思える。〈女性のゴシック〉とは、フェミニズム批

評の古典、『女性と文学』(*Literary Women*, 1963) でエレン・モアズが女性作家のゴシック作品をこう名付けて以来、女性性に注目する批評(ガイノクリティックス)と結びついて定着した用語である。モアズは、メアリ・シェリーの『フランケンシュタイン』(*Frankenstein: or, the Modern Prometheus*, 1818)、エミリー・ブロンテの『嵐が丘』(*Wuthering Heights*, 1847)、クリスティナ・ロセッティの『ゴブリン・マーケット』(“*Goblin Market*,” 1862)などを<女性のゴシック>として、新たな視点から考察した。特に、『フランケンシュタイン』にシェリー自身の生涯を重ねた、母の不在や出産という視点からの<女性のゴシック>としてのモアズの解釈は画期的だった。ここでは、その『フランケンシュタイン』の作者メアリ・シェリーを取り上げ、ギヤスケルとの関わりを考えてみたい。

1. メアリ・シェリーとギヤスケルの生涯

ロマン派詩人パーシー・ビッシュ・シェリーの妻として名高いメアリ・シェリーとヴィクトリア朝作家のギヤスケルは、英文学史では接点がないように思えるが、年齢はわずか13歳、亡くなった年も14年しか違わず、実は40年ほどは同時代に生きていた。メアリ・シェリーの父ウィリアム・ゴドウィンがギヤスケルに送った一通の手紙もマンチェスターの図書館に保管されているそうだが(Platzky 84)、ギヤスケルとシェリーが実際に会ったことを示す資料はない。

メアリ・シェリーは、パーシー・シェリーが崇拝した急進的思想家で小説家でもあったゴドウィンと、英語圏最初のフェミニストとして『女性の権利の擁護』(*Vindication of the Rights of Woman*, 1792)の著作で有名なメアリ・ウルストンクラフトとの間に1797年に生まれ、両親の文学的偉業を強く意識して成長した。1814年、まだ16歳で妻子あるパーシーと恋に落ちて大陸に駆け落ちし、1816年にスイスに別荘をもつ夫の友人バイロンを訪れ、それぞれが怖い話を作ることになって『フランケンシュタイン』の構想が生まれた経緯は有名である。前衛的で過激な思想的環境に育ち、既に24歳で未亡人になったシェリーの波乱に満ちた人生と、牧師の妻でありつつ女性作家として成功したギヤスケルの、遥かに平穏な人生とは明らかに大きく異なっている。

とはいえ、実はシェリーとギヤスケルの生涯には共通点もある。二人とも物心つく前に母を亡くしているのだ。シェリーの母ウルストンクラフトは、メアリを

産んでわずか十日後に産褥で亡くなり、ギヤスケルの母も産後から体調が悪く、彼女が一歳の時に亡くなっている。ギヤスケルは、愛情深い伯母に育てられたとはいえ、最後の作品『妻たちと娘たち』(*Wives and Daughters: An Everyday Story*, 1864-66)からも、幼時の父の再婚、父との別離、継母の存在がギヤスケルの生涯の心の傷だったと推測できる。メアリ・シェリーの父ゴドウィンも妻ウルストンクラフトの死の翌年に再婚するが、メアリも継母とは不仲で、思春期に家を離れてスコットランドの知人宅に長期滞在したのもそれが一因だった。母の喪失と不在は、シェリーの多くの作品に繰り返されるモチーフであり、『フランケンシュタイン』でも、登場する母親たちのほとんどが亡くなっている。ギヤスケルの『メアリ・バートン』(*Mary Barton: A Tale of Manchester Life*, 1848)、『ルース』(*Ruth*, 1853)、「魔女ロイス」など、多くのヒロインも、母との死別がその後の過ちや不幸の原因となるのは注目に値する。

また、子供の死という悲痛な経験も共通している。最初の女兒を死産したギヤスケル同様、シェリーも生後間もなく長女を亡くし、さらに1818年には一歳の娘、翌年には三歳の長男(奇しくも同じウィリアムという名)も幼くして亡くしている。ギヤスケルの場合は長男の死の悲しみから脱するために『メアリ・バートン』の執筆を始めたわけだが、シェリーにとっても創作こそが絶望の淵から這い上る手段だった。子供を失う悲しみは、両者の作品の底辺にあり、ギヤスケルのゴシック短篇でも描かれている。「婆やの話」(“The Old Nurse’s Story,” 1852)、「貧しいクレア修道女」(“The Poor Clare,” 1856)、「グリフィス家の不運」(“The Doom of the Griffiths,” 1858)などでは、子供を亡くす親の悲惨さが物語の重要な鍵となっている。

2 『フランケンシュタイン』とギヤスケルの作品

では、二人の作品に具体的な接点はあるだろうか。欲望や犯罪を扱った小説を好んだというギヤスケルが(Uglow 43)、評判になった『フランケンシュタイン』を読まなかった可能性の方が低く思えるが、ここで気になるのが、『メアリ・バートン』における『フランケンシュタイン』に関する言及である。ジョン・バートンが無教養なために、犯罪に走らざるを得なかったことが、『フランケンシュタイン』の怪物に譬えられている。

John Barton's overpowering thought, which was to work out his fate on earth, was rich and poor; why are they so separate, so distinct, when God has made them all? It is not His will that their interests are so far apart. Whose doing is it? (...)

No education had given him wisdom; and without wisdom, even love, with all its effects, too often works but harm. He acted to the best of his judgment, but it was a widely-erring judgment.

The actions of the uneducated seem to me typified in those of Frankenstein, that monster of many human qualities, ungifted with a soul, a knowledge of the difference between good and evil. (*Mary Barton* Ch.15, underlines mine)

原作では、『フランケンシュタイン』は怪物を創った科学者の名で、怪物は名前のない存在だが、1823年に舞台化された頃からすでに、フランケンシュタインは怪物の名前と誤解されがちだった。舞台版の怪物は、その後の怪物のイメージを決定づけた20世紀のハリウッド映画同様、⁴無教養で言語能力がない。クリス・ボルディックは、ギヤスケルがこの舞台の怪物をイメージしていると考え、労働者の英雄であるべきジョン・バートンを怪物扱いしていると批判している(86-91)。確かに、怪物の知性と人間性が強調されている原作を読めば、このような比喩が安易に用いられるとは考えにくい。

また、ロジャー・S・プラティスキーはそれぞれの作家の処女作である『メアリ・バートン』と『フランケンシュタイン』を比較して、いずれも神の意志に背いて罰せられる人物を主人公にした、自由意志と運命の問題を扱う教訓的作品としつつ、苦悩や破壊行為を超えて最終的に得るものがない『フランケンシュタイン』に対し、『メアリ・バートン』では復讐の果てに希望と償いがあるのが大きな違いだとしている(84-89)。とはいえ、そもそもこの二作品は、ロマン派の風土から生まれたゴシック小説と、<飢餓の40年代>の社会問題小説という根本的に異なるジャンルに属し、副題の「現代のプロメテウス」からもわかるように、ヴィクター・フランケンシュタインは人類の限界に挑戦する神話的英雄あるいはファウストの系譜の人物で、社会的弱者ジョン・バートンとの比較には無理があると思えてならない。

だが、『フランケンシュタイン』とギヤスケルの長篇に具体的な影響関係や接点を見出すことは難しいとはいえ、ギヤスケルのゴシック短篇との比較は意味があるだろう。お世辞半分とはいえ、ディケンズにアラビアン・ナイトのシェヘラザードにたとえられた程の語りの手ギヤスケルにとっては、多くが匿名で掲載されたゴシック短篇は、その物語の才能を発揮する絶好の機会だった。それはまた、ヴィクトリア朝のリアリズム小説の形式的制約やキリスト教的人道主義作家としての使命感から離れた自由な創作の機会でもあったのではないだろうか。

ゴシックは本質的に越境の文学と言える。物語は本来、時間と空間を超えるものだが、ゴシック物語の起点は過去に遡り、現在と過去の境界は、呪いや幽霊などによって脅かされる。現実と非現実、日常と非日常の境界も怪奇現象や超自然的存在によって越えられ、真実と虚構が複雑に響き合う空間において、自己と他者、意識と無意識、理性と本能といった通常の境界も危うくなる。『フランケンシュタイン』も、死体から生命を創造するものの、その新たな生命が再び多くの人の死を引き起こすという生と死の境界を幾重にも越える作品である。また、ゴシックは読者の心の深層に訴えて恐怖を抱かせると同時に、必ず明らかになる謎、必ず現実のものとなる呪いなど、そのお決まりのプロットによって好奇心を満足させ、消費され続ける大衆文学でもある。ヴィクトリア朝小説が、個人と社会の関係を追究する人生の教科書となる一方で、幅広い階層の娯楽となるのは周知のとおりだが、道徳的な衣をまといつつ超自然現象による興奮を巧みに織り交ぜ、物語本来の越境性を十二分に生かしたのがギヤスケルのゴシック短篇だと言える。

具体的に作品を見てゆくと、ギヤスケルの「グリフィス家の不運」は、父（祖先）の罪の報いを子孫が受けるという『オトラント城』以来のゴシック小説定番のテーマを描いている。ウェールズの歴史的英雄オーエン・グレンダウアーが、自分を裏切った者の九代目の子孫が父親を殺して一族が絶えるという呪いをかけ、それが現実になる短篇である。ゴシックは、呪い・運命など、理性の支配の限界を描くが、九代目の子孫オーエンが、意図せず父を溺死させてしまった後、運命の力を再三強調する点からは、同じく怪物による悲劇を引き起こした後に「運命」を強調する『フランケンシュタイン』のヴィクターの語り思い起こされる。また、ヴィクターと彼が創り出した怪物の関係を親子関係ととらえれば、『フランケンシュタイン』も怪物による父殺しの作品と解釈できる。怪物が現実には殺すのは、

ヴィクター本人ではなく、彼の愛する人々だが、その悲劇が結果的にヴィクターの死を招く。それでいながら彼の死を嘆き悲しむ怪物の描写からは、愛してもらえなかった父への愛憎が感じられる。「グリフィス家の不運」も、民間伝説を下敷きにしつつ、グレンダウアーの呪いの成就という超自然現象よりも、父の愛情を継母に奪われた息子の心理、父への愛情を表現できず、伝えられなかった苦悩に焦点を置いた家庭劇となっている。

家族関係の物語としてのゴシックという視点から見ると、ギヤスケルのゴシック短篇の多くが、家父長制度における父や夫の専制による悲劇であるのがわかる。「グリフィス家の不運」の主人公は、村の美女と身分違いの結婚をして子供をもうけるが、激怒した父親の邪険な扱いで、その赤ん坊が亡くなり、「婆やの話」では厳格な父親が秘密結婚をした娘とその幼い子を厳冬の屋外に閉め出して凍死させてしまう。ギヤスケルのゴシック短篇で子供を亡くす親の悲慘さが描かれていると述べたが、いずれも父権的暴力の犠牲者である。また、盗賊の夫から逃げる妻の逃避行を描く「灰色の女」、夫に騙されて自殺した娘を愛するがゆえに、孫娘に呪いをかけてしまう女性を描いた「貧しいクレア修道女」など、妻を欺く夫も不幸の元凶となる。「グリフィス家の不運」の和解不可能な親子の決裂や、「婆やの話」の冷酷な父、姉妹の陰湿な争いなど、ゴシック短篇では解決しない家族の不和に焦点が置かれているため、家庭内の愛情に重点が置かれる長篇よりも明白な家父長制度批判を読み取ることができる。

一方、『フランケンシュタイン』においても、男性社会における女性たちの悲劇が強調されている。養女の看病によって病に感染して亡くなるヴィクターの母、怪物にヴィクターの幼い弟殺しの濡れ衣を着せられて処刑される使用人の娘ジュスティーン、ヴィクターの妻となった晩に怪物に殺されるエリザベスなど、彼女たちはすべて<家庭の天使>と呼ぶにふさわしい美德を備えているが、悲劇的な形で唐突にこの世を去ってしまう。また、究極の母性否定とも言える、母体を介さない人間の創造を試みるヴィクターに対して彼女たちはまったく無力である。ジュスティーンもエリザベスも、子供を産むことなく怪物の犠牲者となり、男性の野望の影で命を落としてしまう。

だが、ここで気づくのは、シェリーの女性像があくまでもステレオタイプの範囲を出ることがない点だろう。ヴィクターと怪物、さらには二人の最期を見届け

るウォルトン船長という三重の語りの構造によって成立する『フランケンシュタイン』において、男性の野望や苦悩は十二分に語られるが、女性たちは常に外から描かれるのみで、その内面の表出はない。唯一人、怪物がひそかに観察するドラセー一家の長男の恋人サフィの姿に、進歩的な女性像を見出す批評家もいるが、⁵ サフィですら家庭の天使の枠組みを超える存在ではない。それに対してギヤスケルの作品では、家父長制批判と共に、等身大の多彩な女性像が描かれている。シェリーのゴシックにおいて犠牲者でしかなかった女性たちは、ギヤスケルのゴシックにおいてはときに加害者ともなり、嫉妬や憎悪によって他者だけでなく自らをも滅ぼし、それがまた家父長制度ゆえの悲劇でもある。さらにシェリーの短篇を考察することで、両作家のこうした女性像の相違を考えてみたい。

3. シェリーとギヤスケルのゴシック短篇におけるダブル

処女作『フランケンシュタイン』以降、黙示録的SFの原点とも言える『最後の一人』(*The Last Man*, 1826)を執筆したとはいえ、小説家としてのシェリーは次第に保守化していったとしばしば評されている。ゴシック長篇は『フランケンシュタイン』のみであり、その後シェリーは、歴史小説、SF的小説、最後に家庭小説二篇と、生涯で六つの長篇と多くの短篇を書いた。作品のジャンルの多様性や家庭小説が最後の作品である点も、ギヤスケルとの共通点だと言える。

シェリーの短篇は主に1820年代から30年代のギフトブックのために執筆されている。ギフトブックは、中産階級の女性を読者層とした様々な詩や短篇が掲載された、豪華な装丁の挿絵入りの書物で、クリスマスなどの贈答用に毎年10月から11月ごろに出版された。挿絵が先にあつて、執筆者が絵に合わせた物語を創作する場合も多かったという。メアリの短篇の多くはイタリアなどの異国を舞台に、様々な障害を乗り越えた末の恋の成就を描いている。ギヤスケルにとって雑誌のゴシック短篇が休暇の大陸旅行の資金源になったように、シェリーにとっても息子の教育費などの経済的事情がギフトブック向けのこれらの短篇を書かせたに違いない。エキゾチックな舞台設定、英雄的なヒーローと美しいヒロインのロマンティックな恋物語はギフトブックの形態にふさわしく、そこには『フランケンシュタイン』の悲劇性や深遠な哲学は見られない。とはいえ、いくつかのゴシック的短篇もあり、それらとギヤスケルの短篇との比較は意味があるよう

に思える。

ここで着目したいのが、ゴシックの典型的手法としての分身、ダブルである。ダブルはドイツの民間伝承のドッペルゲンガーに由来し、自らの似姿を意味するが、分身との遭遇は死期の近いことを表すとも言われた。実際、夫のパーシー・ビッシュ・シェリーが、水難事故で亡くなる半月程前に自分の分身に遭遇したと語ったことを、メアリは1822年8月15日付の友人への手紙に記している。ポーの「ウィリアム・ウィルソン」(“William Wilson,” 1839) はこうしたダブルの典型例だが、分裂した自我という近代的表象としてステイーヴンスンの『ジキル博士とハイド氏』(*The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886) のような第二の自我、オルター・エゴとなる場合もあり、ワイルドの『ドリアン・グレイの肖像』(*The Picture of Dorian Gray*, 1891) における肖像画もドリアン自身のこのようなダブルと解釈できる。

メアリ・シェリーの短篇にもダブルが登場するものがある。イタリアを舞台にした「フェルディナンド・エボリ」(“Ferdinando Eboli: A Tale” 1828) では、主君の命を受けて密使となる主人公が囚われの身となっている間に、彼と瓜二つの別人が彼になりすまして地位も恋人も奪おうとする。恋人ですら二人を見分けることができないが、実はこの人物は父親の隠し子でフェルディナンドの兄だった。フェルディナンドが逮捕されてからようやく本人ではないことに気付いた恋人アダリンダが、男装して監禁された城から逃げ、最後に脱獄したフェルディナンドとめでたく結ばれる筋書きには、ギャスケルの「灰色の女」にも通じる異性装、幽閉や逃走などゴシック的モチーフが見られる。とはいえ、男装してヒロインを命がけで守る「灰色の女」の召使の女性アマントゥは、シェリーのアダリンダとは違う深さをもつ人物で、長篇でしばしば描かれる弱い男性と強い女性というジェンダーの越境の究極の形の表現と解釈できる。

さらにゴシック的特色をもつダブルを扱ったシェリーの短篇として、同じくイタリアを舞台にした「変身」(“Transformation” 1830) が挙げられる。放蕩の限りを尽くして財産を失った高慢な美青年ギドは、許嫁の父に真実を話して詫びることができない。放浪の身となった彼は、浜辺に漂着した謎の小人に出会い、小人の金銀財宝を得る代わりに、三日間、自分の肉体と小人の肉体を交換するという取引に応じる。ところが、三日間という約束は嘘で、彼の肉体を手に入れた小

人は、完全にギドになり代わってしまい、許嫁の父親に詫び、赦しを得て、晴れて結婚を許される。彼女と口づけしようとする姿に激怒したギドが小人に切りかかった結果、二人は剣をもってみ合いとなり、ギドは気を失う。目覚めたギドは元の身体に戻っており、恋人とめでたく結ばれるのだが、ここでギドは、自分になりすまして許嫁の父に詫びた小人が実は、謙虚になりたかった「自分自身」であり、「邪悪な霊ではなく、驕り高ぶることの愚かさ」と悲劇を知らせるために守護天使から遣わされた善良な妖精」(135) だったと思う。瓜二つの別人に地位や恋人を奪われるテーマは前作と同じだが、ここではダブルの手法が、別人というよりオルター・エゴに近い心理的葛藤を示している。

しかし、シェリーの短篇はやはりお伽話的な枠組を出ることはなく、そこに『フランケンシュタイン』の綿密な心理描写は見出せない。ゴシック風の超自然的要素は、真の恐怖には結びつかず、恋の勝利や主人公の改心などのお決まりの主題の効果的演出に留まっている。また、女性はあくまでも二義的存在に過ぎず、平面的なキャラクターに終始する。

それに対して、ギャスケルのゴシック短篇では女性の心理にも重点が置かれ、ダブルの手法も女性の抑圧されたセクシュアリティの表象として機能している。例えば「貧しいクレア修道女」では、主人公ブリジットの呪いを受けた孫娘ルーシーがとりつかれる邪悪で官能的な分身は、ひたすら受動的で清純なルーシーの深層の性の表象と考えられる。ここに、ヴィクトリア朝の女性像に対する批判的視点を読み取ることは、魔女的人物から修道女という両極端のブリジットの女性像を見ても、あながち誤りとは言えないだろう。ブリジットは、ウォルポール以来の、非英国文化圏としてのカトリックの異形の人物というゴシックの伝統を守りつつ、家庭の天使と堕ちた女に二極化した女性像の矛盾を示す人物である。清純さと官能性、他者への憎悪と徹底的な自己犠牲という、相反する要素が、分身や呪いという超自然的手法で描かれることによって、画一的な女性像が壊されている。同じく運命に翻弄されるとはいえ、あくまでも男性の恋愛の対象だったシェリーの女性たちとは異なる女性の自我が浮かび上がるのである。

また、ゴシック的ダブルとして、ヴィクトリア朝の幽霊物語の傑作とされる、ギャスケルの「婆やの話」の結末の生霊いまりょうを挙げることもできる。この短篇では、姉の不義の関係を妹が密告し、激怒した父親によって姉と幼い娘が命を落とした

という昔の悲劇が、幽霊によって再現される。老いた妹の前に、若き日の残酷な自分の姿が生霊として現れる場面は、ダブルとの遭遇と解釈できる。ここでは、取り返しのつかない過去の象徴である妹の分身によって、家父長制度に囚われた<家庭の天使>が真の天使とはなりえない悲劇が描かれている。ギヤスケルの短篇においては、ゴシック的手法は家庭の悲劇と女性の苦悩を表現する装置として機能しているのである。

興味深く思えるのは、『フランケンシュタイン』によって非現実的な作品のイメージの強いシェリーが、実は幽霊のような超自然現象を殆ど描いていない点である。錬金術による永遠の生命を扱った短篇はあるものの、恐怖を描く手法としての超自然的存在とは異なる。フランケンシュタインの怪物も<科学>の産物であったように、シェリーの世界では例えば「変身」の小人のような不思議な存在が登場しても、主人公の心理の投影という形をとり、「姿のない乙女」(‘The Invisible Girl’ 1832)のように幽霊らしき存在を暗示しつつも、実はそれは実在の乙女であり、霊的存在は否定される。それに対してギヤスケルのゴシック短篇には、日常に超自然現象が潜むヴィクトリアン・ゴシックの恐怖があり、たとえ作品の舞台設定が過去であろうと、リアルな家族の日常やそこにおける女性の悲劇が描かれているのである。

産業革命によって中産階級の女性の空間が家庭に限定され、男女の役割分担が明確になる 1760 年代以降の英国社会において、反古典主義・反理性として成立したゴシック小説が、体制からの逸脱、さらには抑圧された意識やセクシュアリティを表現する形式となったのは理解しやすい。シェリーの『フランケンシュタイン』では、母性の喪失、怪物と主人公の擬似親子関係に見られる家族の葛藤、男性の野望の犠牲となる女性たちを通して、父権制社会批判を読み取ることができる。シェリーの短篇でも、過去を舞台にしながらも、英雄や乙女の運命に血縁の家族関係と恋愛関係の葛藤や、社会規範から逸脱する激しい情念が度々描かれている。だが、シェリーの短篇ではあくまでもロマンス的非日常性が維持されるのに対して、ギヤスケルのゴシック短篇では、舞台が過去の設定であっても、日常空間の家族関係の崩壊が前面に出ており、抑圧された意識は、より等身大の女性に視点を置いた家父長制批判となる。社会と向き合う自我の成長を時間の経過

の中で丹念にたどる長篇と違って、ゴシック短篇では、超自然現象を用いて人物を操作しつつ、無意識のネガティブな感情や欲望をギヤスケルは自由に表現しえたのではないだろうか。『フランケンシュタイン』同様、ギヤスケルにとってのゴシックも、内なる闇を昇華させて表現するのに最適の媒体だったように思える。父の権力のもとに、自己犠牲が美德とされた女性が男性を支えるヴィクトリア朝の理想的な家庭にひそむ闇や、固定化した女性像の矛盾が、ゴシックの手法によって明らかにされるのである。

以上、シェリーとの比較を通して、ギヤスケルのゴシックを見てきたが、最後に再びシェリーに戻ると、処女作『フランケンシュタイン』以降、多くの作品が男性を主人公にしつつ、親子関係や男女の力関係、愛情の絆と女性の自立の問題を描いている。シェリーの最後の長篇『フォークナー』(*Falkner*, 1837)は、ヴィクトリア朝が始まる約半年前に出版され、ギヤスケルの処女作『メアリ・バートン』はその11年後の出版となるので、小説家としての二人の経歴は重ならない。しかし、『フォークナー』には、娘が罪を犯した父を救うという『メアリ・バートン』と共通するプロットがある。『フランケンシュタイン』のヴィクターの許嫁エリザベスが、怪物に殺される哀れな存在なのに比べ、この最後の作品のヒロインのエリザベスは、同じ名でもはるかに自立した存在である。ゴシックの枠組からは外れるが、さらに一層自立したヒロインの行動と、またその限界をリアルに描いたのが『メアリ・バートン』で、ギヤスケルは社会問題小説のジャンルでシェリーが書き得なかった女性の心理の表現を引き継いだとも考えられる。

注

本稿は、日本ギヤスケル協会第21回大会(2009年10月4日、於日本大学)におけるシンポジウム「ギヤスケルと英国小説の伝統」での発表を加筆修正したものである。

- 1 ギヤスケルの幽霊話や迷信好きに関しては、Louise Henson が迷信に対するヴィクトリア朝の精神性と関連させて論じている。
- 2 Angela Wright, *Gothic Fiction* (Basingstoke: Palgrave, 2007) 1. 及び E.J.Clery, "The genesis of 'Gothic' fiction," *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*,

Ed. Jerrold E. Hogle, Cambridge: Cambridge UP, 2002. 21. 参照。

- 3 ヴィージェイ・ミシュラは、崇高さとゴシック小説について論じている。また、アン・ウィリアムズは、これまでのゴシック文学の批評史において注目されなかったロマン主義との近似性を強調している。
- 4 ユニヴァーサル映画『フランケンシュタイン』(James Whale 監督, 1931) で、Boris Karloff がモンスターを演じて人気を博し、以降続編も作られる。
- 5 例えばアン・メラーは、ド・ラセー家の平等な関係を理想とし、サフィの自立をメアリ・ウルストンクラフトと重ね合わせて評価している (220-32)。

引用文献

- Baldick, Chris. *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*. Oxford: Clarendon, 1987.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Ed. J. T. Boulton. London: Routledge and Kegan Paul, 1958.
- Gaskell, Elizabeth. *Mary Barton. The Works of Elizabeth Gaskell*. Vol.1. Ed. Linda Hughes. London: Pickering & Chatto, 2006.
- . *Gothic Tales*. London: Penguin, 2000.
- Garside, Peter, James Raven, and Rainer Showering, eds. *The English Novel 1770-1829: A Bibliographical Guide*. Vol.2. Oxford: Oxford UP, 2000. 55-56.
- Henson, Louise. "‘Half Believing, Half Incredulous’: Elizabeth Gaskell, Superstition and the Victorian Mind." *Nineteenth-Century Contexts* 24.3 (2002): 251-69.
- Mellor, Anne. "Possessing Nature: The Female in Frankenstein." *Romanticism and Feminism*. Ed. Anne K. Mellor. Bloomington, IN: Indiana UP, 1988.
- Mishra, Vijay. *The Gothic Sublime*. Albany: State U of New York P, 1994.
- Moers, Ellen. *Literary Women*. Garden City: Doubleday, 1976.
- Platizky, Roger S. "Mary Barton and Frankenstein." *Gaskell Society Journal* 10.(1996): 83-91.

- Potter, Franz J., *The History of Gothic Publishing, 1800-1835*. Basingstoke: Palgrave, 2005.
- Shelly, Mary. *Collected Tales and Stories*. Ed. Charles E. Robinson. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976.
- . *Falkner. The Novels and Selected Works of Mary Shelley*. Vol.7. Ed. Pamela Clemit. Brookfield, VT: Pickering & Chatto, 1996.
- . *Frankenstein: or, the Modern Prometheus. The Novels and Selected Works of Mary Shelley*. Vol. 1. Ed. Nora Crook. Brookfield, VT: Pickering & Chatto, 1996.
- . *Selected Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*. Ed. Betty T. Bennett. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995.
- Uglow, Jenny. *Elizabeth Gaskell: A Habit of Stories*. New York: Farrar Straus Giroux, 1993.
- Williams, Anne. *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago: U of Chicago P, 1995.

(早稲田大学教授)

Abstract

Gothic Elements in the Works of Elizabeth Gaskell and Mary Shelley

(Symposium: “Elizabeth Gaskell and the Tradition of English Novels” Oct.4th 2009)

Akiko KIMURA

Gaskell’s Gothic short stories are worth examining in considering her literary inheritance from the tradition of English novels. Although most of these stories are anonymously written for magazines for financial reasons, they have a subtext of covert denunciation of patriarchal society while showing her special talent for storytelling.

To place her in the tradition of Gothic fiction, the comparison with Mary Shelley seems effective, since Shelley’s *Frankenstein* (1818) is regarded as a major Gothic novel and a masterpiece of “female Gothic.” Shelley (1797-1851) and Gaskell (1810-65) lived in completely different spheres of society, though their lives overlapped for nearly 40 years. Shelley was the daughter of radical thinkers and led a tumultuous life as the wife of the leading Romantic poet, Percy Bysshe Shelley, whereas Gaskell’s life as a Unitarian minister’s wife and a Victorian novelist was far more peaceful. However, both lost their mothers in infancy and experienced tragic deaths of their children; both personal experiences are turned into recurrent motifs in their works.

Although we can find the common theme of tragic family relationships in both novelists’ Gothic fiction, the representation of women is clearly different. Unlike the powerless victims in *Frankenstein* and the stereotypical belle in Shelley’s short stories, Gaskell’s women have psychological depth, revealing the other side of the Victorian ideal of “the angel of the house.” The alien elements in early Gothic fiction are transformed into a sense of alienation and anxiety in the domestic spheres of the Victorian Era. Free from the restriction of her realistic novels both as a form and Christian moralist’s ideology, Gaskell described the tragedy of a male dominated family institution in supernatural settings.

