

<b>Title</b>	怪物の誕生：メアリー・シェリー『フランケンシュタイン』
<b>Author</b>	林, 完枝
<b>Citation</b>	人文研究. 42 卷 10 号, p.735-752.
<b>Issue Date</b>	1990
<b>ISSN</b>	0491-3329
<b>Type</b>	Departmental Bulletin Paper
<b>Textversion</b>	Publisher
<b>Publisher</b>	大阪市立大学文学部
<b>Description</b>	

Placed on: Osaka City University Repository

## 怪物の誕生

メアリー・シェリー『フランケンシュタイン』

林 完 枝

## I

小説 *Frankenstein* (1818) の誕生の経緯はひろく知られている。ちょうど Mary Shelley (執筆当時は Mary Wollstonecraft Godwin, 出版当時は Mary Wollstonecraft Shelley) にまつわる family romance がよく知られているように。<sup>1)</sup> そもそもことの始まりは1816年, スイスはジュネーヴ近郊, ディオダティ邸での Byron 卿の深慮を欠く申し出にあった。退屈しのぎに幽霊譚でもしよう, と。Horace Walpole の *The Castle of Otranto* の誕生に鏡をあてたかのように, ここでもまた夢が, のちに異なるメディア (演劇と映画) を横断して大衆性を獲得することになるオリジナルのゴシック・ロマンスの誕生を告げたのである。以下, 1831年改訂版の長い序文から, 彼女の見た夢についての叙述を引用する。

....I saw — with shut eyes, but acute mental vision, — I saw the pale student of unhallowed arts kneeling beside the thing he had put together. I saw the hideous phantasm of a man stretched out, and then, on the working of some powerful engine, show signs of life...he might sleep in the belief that the silence of the grave would quench for ever the transient existence of the hideous corpse which he had looked upon as the cradle of life. He sleeps; but he is awakened; he opens his eyes; behold the horrid thing stands at his bedside, opening his curtains, and looking on him with yellow, watery, but speculative eyes.

I opened mine in terror....I see them still; the very room, the

dark *parquet*, the closed shutters, with the moonlight struggling through, and the sense I had that the glassy lake and white high Alps were beyond. I could not so easily get rid of my hideous phantom. (pp.9-10)<sup>2)</sup>

繰り返される 'hideous' という語に注意しなければならない。夢の性格上、視覚効果が優先されている。三つの視線が交錯する。すなわち、シェリー=夢見る者の眼差し、夢の中の創造主=医学生の眼差し、そして被造物=怪物の眼差し。一番目と二番目とは一体化する。三番目の眼差しには、まだいかなる感情（例えば恐怖や嫌悪）も負荷されていない。白紙である。医学生を見つめる怪物の視線はいまだ主体として語りだしてはいない。シェリーにとってのこの「原幻想」は、原作ではフランケンシュタインが直面する悪夢めいた現実へと変容し、改訂される。

It was on a dreary night of November, that I beheld the accomplishment of my toils. With an anxiety that almost amounted to agony, I collected the instruments of life around me, that I might infuse a spark of being into the lifeless thing that lay at my feet....I saw the dull yellow eye of the creature open. (p.57)

続いて、二年近い労苦の末に生まれた、というより死から目覚めた生きものの外貌の地獄めいたおぞましが描出される。様々な部分の集合体、死せる断片の寄せ集めに生命を与えた瞬間、フランケンシュタインはその醜怪な外貌に戦慄しその生きものから遁れようとする。彼のこの心境を 'postpartum depression' と評する批評家もいる。<sup>3)</sup>彼は眠ろうとする。そして彼もまた悪夢を見るのである。

...I thought I saw Elizabeth in the bloom of health...I embraced her; but as I imprinted the first kiss on her lips, they became livid with the hue of death; her features appeared to change, and I thought that I held the corpse of my dead mother in my arms.... I started from my sleep with horror...when, by the dim and

yellow light of the moon, as it forced its way through the window shutters, I beheld the wretch—the miserable monster whom I had created. He held up the curtain of the bed ; and his eyes, if eyes they may be called, were fixed on me. (p.58)

十八歳のメアリーが見て恐怖のうちに目覚めた悪夢から、小説の第五章、怪物誕生のシーケンスが紡ぎ出される（というより、1831年の時点では伝記とフィクションが適及的に混在する）。フランケンシュタインが自分の悪夢から目覚めると二つの視線が交錯する。すなわち、創造者＝フランケンシュタインの眼差し、そして被造物＝怪物の眼差し。逃げたかった現実である、フランケンシュタイン自らが生み出した悪夢めいた怪物が、悪夢から目覚めると自分を見つめている。フランケンシュタインが見た悪夢のなかでは、彼は故郷にほったらかしにしてある婚約者エリザベスと再会し、彼女を抱擁すると彼女は死に亡き母へと変容して腐敗する。怪物の誕生が愛する女の死をもたらす、という端的な予言効果をもった悪夢である。‘unhallowed arts’に血道をあげるフランケンシュタインが女を介さずに自分一人で生命を造ってしまうその結果、本来種の再生産の側に位置づけられるはずの女に死の翳りがさす。神聖たるべき家庭、擁護されるべき家庭の幸福が崩壊する。亡き母のポートレートは怪物によるWilliam殺害、ひいてはJustine処刑の小道具として機能する。<sup>4)</sup>エリザベスはフランケンシュタインが怪物と交わした取り決め、つまり怪物に配偶者を造ってあげるという約束を彼が反古にしたことが原因で婚礼の夜、扼殺される。怪物によってフランケンシュタインは家族、使用人、友人、花嫁を次々と失っていくのである。

フランケンシュタインが怪物に配偶者を造ってあげるのが途中で放棄する（これは一種の中絶である）主な理由は二つある。一つには、男女の怪物が「産めよ殖やせよ地に満てよ」とばかりに子孫を産出し、人類史ならぬ怪物史を主体的に創始して、人類の敵となるかもしれないということである。女（という怪物）は種の再生産の過程では不可欠であるがゆえに危険な存在である。もう一つには、意図的にオリジナルの怪物と同じくらい醜悪に造られた女の怪物は、夫たる怪物の期待（醜悪な怪物同士の、似たもの同士の愛情）に反して、彼を嫌悪し美しい人間（この場合いかなる人間も、人間であるというその定義によって美しい——同語反復の欺瞞、罫）のほうに振り向くとすれば、オリジナルの怪物はますます人類を憎み殺人を続けるだろうというこ

と (p.165)。つまり、女が男=人類と同じ価値観をもってしまって実行に移すなら、男に従うことはないだろう、したがって危険なのだ。言うまでもないことだが、女という記号を意味生成する主体はロゴスの担い手であり、この意味生成とその差異システムによって人類は初めて自らを男として認識するとともに、歴史が、系譜学が生まれるのである。<sup>5)</sup>かくして、人類の幸福のために怪物の言う通りにはならないぞ、というフランケンシュタインの決意が表明される。

もともと彼が寄せ集めた死せる部分の接合体に生命を吹き込むのも人類のためであったことを思いあわせるならば、彼の理由づけは徹頭徹尾人間中心主義というイデオロギーに貢いでいるにすぎない。人類の名のもとになら、「新しい生命」を創造もできるし破壊もできるということだ。他方、怪物の悲劇（見ようによっては辛辣な風刺）とはまさに彼がこの度しがたい人間中心主義に与してしまったことにある。つまり、彼が啓蒙主義イデオロギーの「人間」という尺度をもってしまったこと、彼の知性や感性が「人並み」でありしたがって「人並み」の幸福を求めてしまったことにある。人間の立場からするとこれは怪物の分を越えるのだ。この人間中心主義の内実は、しかしながら、キリスト教圏の成人、白人男性、中産階級の支配的価値観から構築されている。怪物は自分の不幸が配偶者のいないことによるのだと迂闊にも人類史から学び、創造主フランケンシュタインに怪物史のイヴとなるべき女を創造するように脅迫する。創世神話の悪意ある戯画になりかねぬ場面である。旧約・新約聖書においても『失樂園』においても女の導入がいかなる災厄をもたらしたか、フランケンシュタインも怪物も熟知しているはずなのに。もし「正典」としての先行テキストから有り難い教訓を引き出すのであれば、そもそもフランケンシュタインは新しい生命の誕生などという神の愚行を模倣することはないのだし、怪物は人類の愚行を反復することはないのだ。とはいえ、その先行テキストにしてからが、歴史的に由緒がある、したがって正統性があるなどといい気になって自らを主張するにせよ、社会的・政治的・文化的に必要があって尤もらしく構築されたものにほかならない。それゆえ、フランケンシュタインも怪物も自分に都合のいいように先行テキストを引用・利用できるのである（この点で二人は似たもの同士である）。歴史から何も学ばなかったとして、彼ら責めるまでもない。そのような尤もらしい歴史とは「遡及的に」構築されるものなのである。<sup>6)</sup>そして、彼らはははからずも、自らが依ってたつ根拠の虚構性を暴露してしまう。しかし、これはあらゆる

意味作用、言語活動の免れえぬ存在規定とも言える。問題はこの「言語の牢獄」という事態の認識の在り方である。

怪物はその雄弁術と修辞を駆使して、わがイヴを造れとフランケンシュタインを脅す。ロゴスの主体、語る怪物の出現である。原作の第十一章から第十六章まで、怪物はフランケンシュタインに自分がこれまで辿った歴史、つまり創造主に見捨てられ殺人という行為によってのみ創造主と絆を結ぶことができ、再び創造主を見出すまでの物語を語る。古代から近代に至るまでの美学的・政治的形象としての怪物および怪物性について論じたChris Baldickによれば、シェリーが怪物に高度な言語運用能力を賦与したことは、怪物性の範疇の重大な転覆であるという。<sup>7)</sup>とすれば、二重の侵犯である。すなわち、怪物の存在がすでに「自然」の掟を侵犯しており、さらにその怪物がおのが物語を分節言語の形式で語り、理性的に人間homo loquensを、「正典」の権威を盾に非難するのである。繰り返しになるが、すでに引用した箇所から推察されるように、創造主フランケンシュタインを絶望させたのは、その被造物の予想外の醜怪さである。その誕生にただ一人立ち会った張本人ですら、だからこそとすべきだろうか、逃げだすほどのおぞましさである。制作過程で、部分が小さいと「生成」に不都合という理由で、生まれるべきものの身長は生まれる前から八フィートあった。

...I had selected his features as beautiful. Beautiful! — Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriences only formed a more horrid contrast with his watery eyes... (p.57)

強調されているのはおよそ古典的調和とはかけ離れた外貌の醜悪さ、ハイブリッド性、部分の美と全体のグロテスクさ、視覚的な怪異性である。<sup>8)</sup>死せる部分をかき集めつなぎあわせてできた全体。生まれる前にすでに死んでいて、成長する前にすでに成長の余地もない。その誕生はイデオロギー的に信奉される「自然」の掟を悉く侵犯している。

その生誕において「自然」（としての「母」なるもの）および「正統」（としての「父」なるもの）という二重の起源を奪われ、無名のまま遺棄された怪物は、この起源なき起源がわたしを怪物にしたのだと主張する。だから

「怪物」から「人並み」になるために、対となるべき怪物を造ってくれ。同じ主なる「父」から造られるはずだった男女の怪物、その性差は生殖への恐怖（と憧憬）を喚起する。怪物の語る内容、そこに開陳される知性、感性、情動、論理、修辞は聞き手フランケンシュタインを圧倒する。北極にまで怪物を追いつめた（あるいは、怪物に追いつめられた）あと、彼は臨終の床で彼の自伝の聞き手たる Walton に、怪物の話に耳を貸すな、と忠告するほどである。それほどに怪物は自伝作家としての才をもっているのだ。

理性ある怪物の誕生、したがって責任能力のある怪物の誕生である。彼は自分が何をしているのか何を望んでいるのか、はっきりと自覚している。外貌の醜怪さと内面の「人間らしさ」、この矛盾が怪物に悲劇をもたらす。自由な個人主体としての人間、という公準を自らに適用する、その意味でブルジョワ・リベラリズムに貢いでしまう。この歴史的・文化的イデオロギーを、怪物はその作者（フランケンシュタインでありシェリーである）ともども共有している。では、彼はいかにして「人間」へと落ちてしまったのだろうか。

It is with considerable difficulty that I remember the original era of my being: all the events of that period appear confused and indistinct. A strange multiplicity of sensations seized me, and I saw, felt, heard, and smelt, at the same time; and it was, indeed, a long time before I learned to distinguish between the operations of my various senses. (p.102)

自己は外界の知覚、五感の機能それぞれの分離（の意識化）を通してひとまずは形成される。それは逆説的にも、徐々に自らを一個の有機体として総合的に知覚する過程でもある。次いで、彼は餓えや渇き、眠り、光と闇、火や道具の使用を知り、対処の仕方を学ぶ。起源なき被造物、醜怪な生まれながらの巨人にして孤児は、黎明期の人類史を個体発生的な次元で加速度的に反復する。ついにはこの生きものは分節言語を習得する——これが決定的に彼を人間的な怪物とする。<sup>9)</sup>なるほど、シェリーが怪物に言語運用能力を与えたことは、従来の怪物史、怪物の系譜学において画期的な選択であった。啓蒙主義・ロマン主義の時代に誕生したのは、自分を教育する理性ある怪物である。彼は De Lacey 一家を鑑としてまず門前の小僧よろしく音声言語を学び、次いで文字言語を学ぶ。われわれが幼少時に家族から、主として母親から学ぶように。

ド・レシー家のひとびとに、怪物は以前の苦い経験から自分の姿を見せることはできないのだが、彼らの話す言語から彼らに関わるひとびとが辿ってきた歴史を学ぶ。親族構造、社会組織、それに愛と裏切りをも学ぶのである。

Volneyの“Ruins of Empires”は怪物に複雑な感慨を抱かせる。‘Was man, indeed, at once so powerful, so virtuous, and magnificent, yet so vicious and base?’(p.119)と。彼は人類の血腥い歴史、不合理・不平等な社会体制を知る。彼が知るのは結局のところ智慧の悲しみである。その知とは、しかしながらフランケンシュタインが北極探査という野心に燃えるウォルトンに警告する知の危険(p.217)とは、別種のものだ。怪物は言語活動を通じて、自己同一性の不可能性に到達するのである。

...where were my friends and relations? No father had watched my infant days, no mother had blessed me with smiles and caresses; or if they had, all my past life was now a blot, a blind vacancy in which I distinguished nothing. From my earliest remembrance I had been as I then was in height and proportion. I had never yet seen a being resembling me, or who claimed any intercourse with me. What was I? (p.121)

家族、共同体、国家、人類に帰属することのないわたし、固有なるものの対極に位置するわたしとは何ものなのか。「言語とともに欲望が生れる」。というか、決して埋められることのない欠落から欲望が生れ、わたしはその果てしない「欲望の餌食」となる。<sup>10)</sup>欲望の絶えざる横滑り。怪物の読書歴は『失樂園』、『プルターク英雄伝』、『若きヴェルテルの悩み』を経て、最終的にはフランケンシュタインが書いた怪物誕生の記録との遭遇で極点に達する。すでにド・レシー家のひとびとの情愛あふれる理想的家族関係、彼らとSafieが社会体制から蒙った不当な仕打ち、上記の書物を通じて、彼の知性や感性はその自己教育の成果あって研ぎすまされていたから、自分の生成過程を記した物語の内容は衝撃的であった。彼という存在は彼がこれまで蓄積してきた知識を超過しているのだ。人類史から疎外され、しかもそれを学び心動かされる怪物は、その知識に縛られてしまう。

Increase of knowledge only discovered to me more clearly what a

wretched outcast I was. I cherished hope, it is true ; but it vanished, when I beheld my person reflected in water, or my shadow in the moonshine, even as that frail image and that inconstant shade. (p.131)

怪物は自分の誕生の瞬間にフランケンシュタインの眼差しがかつて捕えたものに、今度は自ら捕えられてしまう。自分の姿を鏡像として認識するとは、お馴染みの自己同一性の神話の中核をなしている。自己同一性とナルシズムの特権的場たる鏡を、彼は破碎することができない。そこに映しだされるイメージに戦かないではいられない。砕きさえすれば、無時間・無歴史への回帰も可能であろうものを。その可能性を敢えて探ろうとはしない。皮肉にも『失樂園』をモデルとして、怪物はその創造主に当然の責任・義務の履行を要求する。新たな種の歴史の始まりに必要なイヴの創造を。実質的にはブルジョワ的権利の回復要求である。言語活動は話す主体を政治的存在たらしめるのである。怪物は「人間」らしい要求をし、それが最終的に受け容れられないと知るや、「人間」らしく復讐する。誰よりも正義を愛するがゆえに不正を憎み報復を誓う。復讐のないところに正義はないのだ。怪物の復讐は、しかしながら、「人間」なるものの奇怪な面を露呈する。彼は文化的コード、「人間」の法、掟、イデオロギー、偏見を習得し、それらを濫用し、ウィリアム殺害の罪をジュスティーヌに着せて死刑に追い込むことができるし、Henry殺害の罪をフランケンシュタインに着せて彼を一時的な錯乱状態に陥らせることができる。フランケンシュタインが死刑に処せられないのはひとえに、ジュスティーヌと違って彼がジュネーヴの名家の嫡男であることによる。社会の掟は社会的弱者を常に犠牲として求める。

人間めいた怪物、怪物めいた人間。ハイブリッド。「自然」とか「文化」といった名のもとに、そうした命名行為や連語関係に依存する排除システムによって、何とか安全だと思い込んできた「こちら側」に、境界を侵犯して「あちら側」がやってくる（「あちら側」を生んだのは「こちら側」である）。誘いをかける。われわれを恐がらせるとともに魅了する匿名の「おぞましきもの」、忌避と憧憬がわれわれを絡めとる。<sup>11)</sup>

## II

小説も終りに近づき、フランケンシュタインは自ら語る物語をその聞き手たるウォルトンが聞き流さずに書きとめている（実は、ウォルトンが本国にいる妹Margaret Walton Savilleに宛てている手紙の内容、すなわちわれわれが読むテキストである）のに気づき、その記述内容を加筆訂正する。‘Since you have preserved my narration, I would not that a mutilated one should go down to posterity’(p.210) と。テキストを生物学的隠喩で語っているのである。フランケンシュタインの死後、すでにウォルトンがフランケンシュタインの自伝（そのなかに怪物の自伝も一部囲い込まれている）の読者にして作者であると知った怪物は、‘he [Frankenstein] could not sum up the hours and months of misery which I endured’(p.221) と主張する。ウォルトン、ひいては読者はフランケンシュタインから一方的に物語を聞いているだけなのだから片手落ちである、言い落とし、書き損じがあっては完全な信頼に値するテキストとは言えない、というわけである。この場合、信頼に値するテキストとはとりあえず異本との批判的吟味・校合を経たテキストの謂である。さらに、氷河に姿を消す直前に、怪物はその長広舌のなかで誇らかに悲壮なまでの雄弁ぶりを開陳する。その一節に ‘He is dead who called me into being; and when I shall be no more, the very remembrance of us both will speedily vanish’(p.222) とある。記憶の彼方に消え忘却の淵に沈むことを悲願する名無しの怪物。この怪物の生みの親、シェリーは1831年の改訂版『フランケンシュタイン』の序文の終り近くで、多分に皮肉と誇りをこめてであろうか、‘And now, once again, I bid my hideous progeny go forth and prosper’(p.10) と書いている。ここで言う ‘my hideous progeny’ とは小説『フランケンシュタイン』を直接に指示していると解釈できようが、またフランケンシュタインが創造した怪物を暗示してもいる。というのも、この序文を書いている時点で、シェリーは演劇版の『フランケンシュタイン』の存在を知っているからである。彼女は『フランケンシュタイン』という小説の著者であるが、それゆえに演劇版が翻案するに依拠した原典、つまり一つの権威ある起源でもあるはずだ。

匿名のまま、夫Percy Bysshe Shelleyの序文が付され、実の父William Godwinに献呈されたメアリー（シェリーの妻Harrietが1816年の十二月に自殺したので、同月メアリーはシェリーと正式に結婚する）の『フランケンシュ

『フランケンシュタイン』が出版されたのは1818年、すでに一世を風靡したゴシック小説はジャンルとしてはその終焉期にあった。<sup>12)</sup>その意味でこの小説の出版は時代錯誤的ともいえる。だがまた、ホムンクルスやゴーレムの近代版、フランシス・ベーコン以来の近代科学の成果、当世風に言えば遺伝子工学の先駆としてヴィクター・フランケンシュタインの試行錯誤を評価することもできよう（なにしろ人類の安寧のためである）。あるいは主題論から、危殆に瀕する生態系、病める「テクノロジー社会」の予示として、この小説をSFというサブジャンルの先駆と見做すこともできるかもしれない（シェリーは、悪疫による人類の終末を主題とする*The Last Man* [1826] を書いている）。<sup>13)</sup>自ら語った物語についてシェリー、フランケンシュタイン、怪物それぞれの思惑がどうであったにせよ、この三人のあらゆる思惑を外れたかたちで『フランケンシュタイン』が百五十年以上も生き延びてきたのは、小説とは異なるメディア、すなわち演劇、映画を通じてである。より視覚効果、音響効果を発揮できる大衆的メディアである。<sup>14)</sup>

延命には当然神話化が伴う。今日、フランケンシュタインという名を音として耳にしたり文字として目にするとき、われわれの心に浮かぶイメージの原点に、James Whaleの映画*Frankenstein* (1931) でメイクアップを施されて名無しの怪物を演じたBoris Karloffがいる。創造主のほうではなく怪物のほうに、真っ先に心に浮かぶのである。いつのまにか物語世界の外で怪物に「父」の名が冠せられ、認知される。原作とはおおいに異なり、この映画での怪物はただ凶体ばかりが大きく（映像トリックによってそう見せかけている）歩行はのろく動きは緩慢で、ほんの片言しか喋れない、醜怪という以上にペーソスを誘う怪物である。彼は理性的存在ではない。

シェリーが理性的に語る怪物を創造したことはいくら強調してもしすぎではない。繰り返しになるがこれは二重の規範逸脱である。怪物とは異常な存在であり（これは定義に関わることである）、さらに「それ」が理性的に自己を語るとなれば伝統的な怪物の範疇から逸脱してしまう。にもかかわらず、広く大衆次元において'prosper'している怪物とは、シェリーの（そしてフランケンシュタインの）語る怪物ではなく、語らぬ怪物なのである。伝統に回帰したというべきか、反動的な先祖帰り、隔世遺伝というべきか、芝居の興行主や映画産業のタイクーンたちの大衆への迎合なのか、彼らの本能的選択なのか。ともあれ、今更めくがここで確認しておきたいのは、大衆的想像力において消費され再生産される怪物はもの言わぬ怪物であるということだ。<sup>15)</sup>

前章で論じたように、怪物を言語活動の主体として設定したことで、怪物は政治的存在となる。そして、人間社会の法やイデオロギーを擁護しつつ濫用するメカニズムが露呈する。理性ある怪物は自分が人間社会の法に照らせば罪を犯していることは知っている。その意味で彼には責任能力がある。しかし、怪物としての定義から彼は法の包囲網からこぼれてしまう。(映画版では共同体への脅威として追いかける)。人間になりたくてなれない孤独な怪物。このジレンマは、怪物の雄弁によってフランケンシュタインやウォルトン、つまり聞き手、ひいては読者の共感を得る種類のものである。怪物、フランケンシュタイン、ウォルトン、この孤立した三人の男たちは話すこと・書くことによって聞き手・読者を見出し、共感を得ることができる。また、物語世界のアクションの次元で怪物とフランケンシュタインは追う追われる関係、主人と奴隷の弁証法を生きることで結ばれる。フランケンシュタインとウォルトンは、人類の幸福のために人間らしい「家庭の幸福」すら犠牲にして「科学の進歩」という野望に身を委ねるという点で似たもの同士である。彼ら三人は互いに‘mon semblable, mon frère’である。<sup>16)</sup>

だが、ボリス・カーロフ演ずる怪物の脳は犯罪者のそれである。それというのも原作には登場しない、しかし演劇版で早くも登場する間抜けな助手の大失策のせいである(臓器移植を茶化しているつもりはなかったであろう)。新生児程度にしか自らを表象しえぬこの怪物には、責任能力はない。責任能力のないところに罪は生じうるだろうか。いかなる正義を求めて復讐を誓うことができるだろうか。責任ということなら生みの親にこそある。この怪物は犯罪者の脳を移植されたがゆえに滅されねばならぬ。怪物を滅しても殺人罪には問われない。

もの言わぬ怪物。Bram Stoker原作の*Dracula*(1897)の舞台版および映画版のドラキュラ伯爵として名を馳せたBela Lugosiは、『フランケンシュタイン』の怪物役の申し出が来たとき、犯罪者の脳をもった言葉なき怪物という設定に難色を示して、断った。<sup>17)</sup>無能、無言の凶体ばかりがでかいこの怪物は、『失樂園』を読むことで自分がAdamよりもSatanよりも不幸であると認識したり、当然の権利要求としてイヴを造れ、とフランケンシュタインを説得し約束させることもできない。自己同一性の不可能性に直面して身悶えすることもない。智慧の悲しみを奪われては『失樂園』の書き換えとしての原作の側面もかなり損なわれる。また、これではフランケンシュタインと怪物は‘mon semblable, mon frère’という関係を結べない。映画版の怪物は他力

本願, 単なる変異である。彼の自己表現としてはただ視覚効果と音響効果に全面的に依存してのものにすぎない。というより, 彼の再現は徹頭徹尾彼以外のひとびとの欲望の視線, 視覚の暴力に曝されている。彼の沈黙, 彼のかくれもなき他者性は彼を容易に制度の犠牲者とする口実となる。そしてこの怪物の外貌には, 不気味さとペーソスがつきまとうのである。奇妙な事態である。大衆芸術の反動的な政治性を指摘するべきであろうか。原作の怪物と, 産業資本主義の生んだプロレタリアートとの類似性を指摘する批評家もいるのである。<sup>18)</sup>

匿名で出版された1818年版『フランケンシュタイン』は夫の死の一年後1823年, 作者名を与えられ, その作者によって1831年版において様々な変更や改訂が施された。1831年版『フランケンシュタイン』での改訂について評者の意見は一致している。すなわち, シェリーは1830年代の読者の価値観にあわせ, かつは十代の「無分別な」日々を回顧して, 'the proper lady' として自らのイメージを鋳直したのである。<sup>19)</sup> 小説『フランケンシュタイン』の舞台化は1820年代に出現する。その最初のものが1823年の *Presumption; or The Fate of Frankenstein*, すなわち第二版『フランケンシュタイン』の出版と同年であり, この演劇版がすでにして今日人口に膾炙する怪物のイメージと重なっているのである。<sup>20)</sup> ボリス・カーロフを俟つまでもなかったのだ。演劇という媒体の必然として(映画という媒体についても同様のことが言えようが), 視覚効果, 音響効果が優先される。原作に内包されていたとはいえ, 物語世界のゴシック的側面とメロドラマ的側面が拡大され結合し, 作品の神話化が大衆的次元で実現したのである。

奇妙な事態である。大衆的想像力の産物であるフランケンシュタインの怪物のほうが, 十八才のメアリーが見たあの悪夢, 小説を書くきっかけになったあの「原幻想」により近いのである。眠りと覚醒のはざまに交錯する三つの視線がつくるあの空間, そしてまた, 怪物の誕生/婚約者の死/母の腐乱死体が織り成す一連のイメージショットの果てに二つの視線がかちあうフランケンシュタインの目覚めに近いのである。

沈黙を余儀なくされる他者なるもの。原作において自伝の聞き手/語り手としてウォルトン, フランケンシュタイン, 怪物は共犯関係にはいることができる。彼らの雄弁の翳で隠されるもの, 沈黙するものは女, 伝統的に他者性なるものを刻印されている女という形象である。原作において登場人物としてとりあえずは登録されているジュスティーン, サフィー, エリザベス, そして

生成の途中で破壊され遺棄される女怪などである。彼女らは登場人物として表舞台に登場するというよりむしろ、三人の男たちによって、よりダイナミックな破局にむけてのプロットの展開に利用されているという印象はぬぐえない。物語が依存する装置として女の沈黙がいかに機能するか、つまり意味生成のシステムにとって不可欠であるか、ここで詳しく立ち入ることはできないのだが、演劇版および映画版での怪物はその沈黙、その他者性、その無力、そのグロテスク性によって社会契約の周縁に位置する女という形象に歩みよる。<sup>21)</sup>

勿論、他者性とは女に限定されるものではない。「植民地主義の二重のプロセス」によって、この他者性は既存の支配的文化コードをいっそう強化し、それがあたかも「自然」であるかのようにふるまう。<sup>22)</sup> その代償は他者からの侵犯という常なる脅威であるが、支配的イデオロギーはこの脅威をも自らの支配に組み込み、脅威から快楽を引き出すこともできる。他者性を温存するとともに横領するのである。恐怖の対象はまた哄笑の対象であり物語のなかで消費されうる、その媒体が小説であれ演劇であれ映画であれ、トーンが悲劇的であれ喜劇的であれ。大衆的想像力において怪物が無言で無能なものにはそれなりに然るべき理由があるのだ。他者性なるものの具現として怪物は聴衆や観客の欲望の視線に曝され、暴力の犠牲となる。話す主体として自らが蒙る不幸を、分節言語で理性的に説明することは、怪物にはその伝統的かつ通俗的な定義からして不可能だ。所詮は物語世界のなかでいいように語られ濫用されるだけにせよ、この奇怪な存在は、そのメディアやジャンルの横断が暗示しているようにタフである。絶えず物語として再生産される怪物の不死性は、われわれの欲望の現れである。怪物の存在規定が人間と人間ならざるものの境界で悪夢めいた非差異化への憧憬をほのめかしているからである。ジェンダーへ、差異化へと墜落する以前の、混沌たる無秩序を象徴しているからである。その夢は実現されることがない（すでに歴史は「遡及的に」始まっている）。実現されないからこそ、永遠の叛乱未遂といった趣を呈する。したがって叛乱未遂が続行されるのだ。怪物がブルジョワジーの秘かな夜の産物、恐怖の対象、排除されるべきものとして措定されながら、その身振り自体が恐怖と快楽の再生産を促してしまう。このはみだしものはいまだあるいは永遠に大人でもないものたち、つまり子供、少年、少女、文化の周縁にいるものたちの夢をとらえ、寄生する。<sup>23)</sup> 迂闊な原作者の与り知らぬところで、'my hideous progeny'が繁殖する。このとき、欲望の対象として定立されたものは欲望充足の絶えざる延期、したがって果てしない欲望の横滑りを開始する

のである。

以上はブルジョワ資本主義下における怪物という記号の意味生成、生産／消費のシステムを素描するものである。さて、最後に怪物の作者を一瞥することにしよう。

小説の終りで死に瀕するフランケンシュタインはウォルトンにこう遺言する。

Farewell, Walton! Seek happiness in tranquillity, and avoid ambition, even if it be only the apparently innocent one of distinguishing yourself in science and discoveries. Yet why do I say this? I have myself been blasted in these hopes, yet another may succeed. (pp.217-8)

これは謙虚な言い草、へりくだった捨て台詞ではないか。この引用箇所の前半部は第四章での警告の繰り返しである。すなわち、

Learn from me, if not by my precepts, at least by my example, how dangerous is the acquirement of knowledge, and how much happier that man is who believes his native town to be the world, than he who aspires to become greater than his nature will allow. (p.53)

「家庭の幸福」というブルジョワ・イデオロギーの主張である。だがフランケンシュタインの遺言の後半部は、啓蒙主義・ロマン主義的「科学の進歩」を否定しているのではなく、むしろ後続する科学者・探求者の到来を予感し彼らの活躍を期待しているように読める。「家庭の幸福」と「科学の進歩」という二つのイデオロギーがこれ見よがしに併置されていること自体に、執筆時点におけるパーシーの影響力あるいは圧力、またテキスト化におけるメアリーのイデオロギー闘争を察知しうるだろう。Anne K. Mellorがその著書で論じているように、メアリーは「家庭の幸福」というイデオロギーを信奉するとともに、その作品において逆説的にも「家庭の幸福」の不可能性を結果的には記述するほかはなかった。<sup>24)</sup> 家族への愛ゆえに自己犠牲という崇高な観念に殉じて滅ぶ「家庭の天使」、ヴィクトリア朝イギリスが表向きこ

とほぐ理想の女性像を、先取りしていた（したがって戯画にもなりうる）。メアリーは性差による公的場と私的場という分割（歴史的にはブルジョワ社会の発展に伴う職場と家庭の分離）を受け入れ、前者を男たちに後者を女たちに配分する。そのうえで男たちが天下国家を論じ科学の進歩や社会変革に挺身して、家庭の幸福を顧慮せず女たちに犠牲を強いていると批難する。しかしだからといって女たちに社会進出するようにと促しているのではない。これはまた一般にゴシック小説がメロドラマと同様に、家庭空間という牢獄を主題論的にも地形学的にも構築せざるをえないということとも関連している（小説『フランケンシュタイン』では物語の主要な場となるのは城や修道院ではないが、映画版の見せ場は実験室である）。<sup>25)</sup>メアリー・シェリーは女たちの社会進出ではなく、男たちの家庭復帰を呼びかける。しかし、原作では社会的に迫害されているド・レシー家の相互的労わりにおいて辛うじて実現しているかにみえる「家庭の幸福」、「聖家族」というイデオロギーほど、シェリーにとって実現不能と思えるものはない。その事態こそイデオロギーを延命させるのだが。

文字通りの革命の申し子、十八世紀末から十九世紀初頭にかけてのイギリスの最も急進的な思想家・作家を両親として夫として慕いつつ、いかにも心ならずといった風情でメアリーは彼らに反旗を翻す。ポストロマン主義・ヴィクトリア朝初期の若き未亡人にふさわしく、慎ましくおとなしく。彼女の誕生は同名の母メアリー・ウルストンクラフト・ゴドウィンの死をもたらし、妻子ある詩人シェリーとの駆け落ちは敬愛する父ウィリアム・ゴドウィンからの勘当をひきだし彼女をうちのめす。1815年から1822年まで五度の妊娠、出産、流産、しかし夫の死の時点で生き残った子はただ一人、Percy Florenceのみである。彼女にとって相互的愛の対象たるべきものたちは次々と去っていく。そして彼女は彼女のファミリー・ネームに代表される急進思想から逃げだし、平穩無事なブルジョワ家庭を夢見る。この夢がそもそもゴシックの特権的空間たる家庭という牢獄を作りだし、母性神話と性的幻想を醸成してきたというのに。彼女は自分の名から逃げだそうとするが、その固有名はまた彼女の誇りでもある。彼女は名無しの怪物ではない、知識人の間では誰一人知らぬことのない名、だが同時に世間的にはスキャンダラスな名である、特に先駆的フェミニストであった母の名は。これがメアリーのファミリー・ロマンスである。わたしの名はメアリー・ウルストンクラフト・ゴドウィン・シェリー、でもメアリーという洗礼名はいかにもありふれている。

註

- 1) Ellen Moers, *Literary Women* (1963; New York: Oxford Univ. Pr., 1985), pp.95-9. U.C.Knoepfmacher, 'Thoughts on the Aggression of Daughters,' and Peter Dale Scott, 'Vital Artifice: Mary, Percy, and the Psychopolitical Integrity of *Frankenstein*,' in *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*, ed. George Levine and Knoepfmacher (Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Pr., 1979).
- 2) テクストは, Mary Shelley, *Frankenstein; or The Modern Prometheus*, ed. James Kinsley and M. K. Joseph (Oxford: Oxford Univ. Pr., 1969; The World's Classics, 1980) に依る。引用頁を括弧内に示す。
- 3) Barbara Johnson, 'My Monster/My Self,' in *A World of Difference* (Baltimore and London: The Johns Hopkins Univ. Pr., 1987), p.149.
- 4) Mary Jacobus, 'Is There a Woman in This Text?' in *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism* (London: Methuen, 1986), pp.102-3.
- 5) Cf. Shoshana Felman's words, quoted in Jacobus, p.293.
- 6) Mieke Bal, 'Sexuality, Sin and Sorrow: The Emergence of Female Character (A Reading of Genesis 1-3),' in *The Female Body in Western Culture*, ed. Susan Rubin Suleiman (Cambridge, Mass. and London: Harvard Univ. Pr., 1985), pp.319-37.
- 7) Chris Baldick, *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-century Writing* (Oxford: Clarendon Pr., 1987), p.45.
- 8) Cf. Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion* (London and New York: Routledge, 1981), p.82-3; Peter Stallybrass and Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression* (London: Methuen, 1986), p.44.
- 9) Cf. Peter Brooks, '“Godlike Science/Unhallowed Arts”: Language, Nature, and Monstrosity' in *The Endurance of Frankenstein*.
- 10) Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (London: Macmillan, 1989), p.18; Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Basil Blackwell, 1983), p.167. Cf. Jay Clayton, 'Narrative and Theories of Desire,' *Critical Inquiry*, vol. 16, no. 1 (Chicago: Univ. of Chicago Pr., 1989).
- 11) Cf. Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (London: Routledge, 1966); Julia Kristeva,

*Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. L. S. Roudiez (New York: Columbia Univ. Pr., 1982); Stallybrass and White, *The Politics and Poetics of Transgression*.

- 12) Paul O'Flinn, 'Production and reproduction: the case of *Frankenstein*,' in *Popular Fictions: Essays in Literature and History*, ed. Peter Humm, Paul Stigant and Peter Widdowson (London and New York: Methuen, 1986), p.196; Gary Kelly, *English Fiction of the Romantic Period 1789-1830* (London: Longman, 1989), p.192.
- 13) Preface to *The Endurance of Frankenstein*, p. xi; Levine, 'The Ambiguous Heritage of *Frankenstein*,' in *ibid.*, p.16.
- 14) Cf. Albert J. Lavalley, 'The Stage and Film Children of *Frankenstein*: A Survey' in *ibid.*, pp.243-89.
- 15) 百五十年以上にわたる様々な『フランケンシュタイン』ものの変奏を跡づけてそれぞれの作品を制作当時の社会的・政治的コンテクストにおいて論じているのは、O'Flinnの前掲論文である。また彼は演劇版、映画版のいずれにおいても物語の一番外枠に位置するウォルトンの語りが消除されていることを指摘している。Cf. Baldick, pp.58-62.
- 16) Johnson, p.146.
- 17) Lavalley, p.262. Cf. Ann Lloyd ed., *Movies of the Thirties* (London: Orbis, 1983), pp.50-4.
- 18) Franco Moretti, 'Dialectic of Fear,' in *Signs Taken for Wonders*, trans. Susan Fischer, David Forgacs and David Miller (London: Verso, 1983), p.85.
- 19) Cf. Mary Poovey, *The Proper Lady and the Woman Writer* (Chicago and London: Univ. of Chicago Pr., 1984), chaps.4-5.
- 20) Lavalley, p.250.
- 21) 言説における女の沈黙の機能あるいはテクスト的戦略、女の沈黙と男の沈黙のアシンメトリーなどについては、例えば以下の論考を参照。Christine Brooke-Rose, 'Woman as a Semiotic Object,' in *The Female Body in Western Culture*, pp.305-16; Jim Swan, 'Difference and Silence: John Milton and the Question of Gender,' in *The (M)other Tongue*, ed. Shirley Nelson Garner, Claire Kahane and Madelon Sprengnether (Ithaca and London: Cornell Univ. Pr., 1985), pp.142-68; Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot* (Bloomington and Indianapolis: Indiana Univ. Pr., 1989), pp.51-3.
- 22) Stallybrass and White, p.41.

- 23) Cf. James B. Twitchell, *Dreadful Pleasures : Anatomy of Modern Horror* (New York and Oxford : Oxford Univ. Pr., 1985), pp.166-8 ; David E. Musselwhite, *Partings Welded Together : Politics and Desire in the Nineteenth-century English Novel* (New York and London : Methuen, 1987), pp.58-70.
- 24) Anne K. Mellor, *Mary Shelley : Her Life, Her Fiction, Her Monsters* (New York and London : Routledge, 1989) , chaps. 10-1. 1818年の小説出版にこぎつけるまでの、パーシー・シェリーによるメアリーの原稿への介入についての分析は, *ibid.*, chap. 3 and Appendix. Cf. Terry Eagleton, *The Rape of Clarissa* (Oxford : Basil Blackwell, 1982), pp.15-6.
- 25) Cf. Kelly, p.184-90 ; Claire Kahane, 'The Gothic Mirror,' in *The (M)other Tongue*, pp.338-45 ; Kate Ferguson Ellis, *The Contested Castle : Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology* (Urbana and Chicago : Univ. of Illinois Pr., 1989) ; Mellor, pp.55-7.

\* 本稿は、平成二年度文部省科学研究費奨励研究（A）の成果の一部である。