

グロテスクと女性をめぐって
—アリソン・ミルバンク「流血の尼僧—女性ゴシック
グロテスクの系譜」：翻訳と覚書—（1）

金 崎 茂 樹

On the Female Grotesque: A Translation and Notes of Alison Milbank's
"Bleeding Nuns: A Genealogy of the Female Gothic Grotesque" (1)

KANASAKI Shigeki

はじめに

ブラム・ストーカーの『ドラキュラ』（1897）には、不死者となったルーシー・ウェステンラを描写した以下のくだりがある。

（中略）ルーシーは私たちを見ると、あとずさり、猫が不意を突かれた時にするように、怒っているような唸り声を上げた。それから私たちの一人ひとりを見回した。確かに色も形もルーシーの眼ではあったが、私たちが知っている清純で穏やかな瞳は消え失せ、その眼は濁り、地獄の業火で燃え上がっていた。まさにその時、わずかに残っていた私の愛情さえもが憎悪へと変わった。もしその時、彼女を殺さねばならなかったとしても、私は野蛮な悦びを感じて、手を下すことができたであろう。私たちを見回す彼女の眼は、邪悪な炎で輝き、その顔は官能的な微笑みで飾られていた。ああ、それを見て私はどれほどの戦慄を覚えたことであろうか。それまで胸にしっかり抱きかかえていた子供を、非情にも悪魔の如く地面に投げつけたのだ。子供は鋭い叫び声を上げると、うめきながらそのまま横たわっていた。この行為の冷血さに、アーサーは思わずうめき声をもらした。ルーシーがアーサーの方に、胸を広げ、好色そうな笑み

平成25年2月27日 原稿受理
大阪産業大学 教養部

を浮かべて近寄ると、アーサーはあどすざり、両手を顔で覆った[☆]。

これからアリソン・ミルバンクの論文を翻訳で紹介していくのだが、そのテーマはゴシック文学における「グロテスクな女性」あるいは「グロテスクと女性」である。これまで美術様式や文学におけるグロテスク論はそれなりの展開をみせていたが、グロテスクと女性を結びつけて作家や作品を論じた考察はあまりなかったといっているだろう。

確かに、たとえば日本だと記紀神話に登場するイザナミの腐敗した姿や黄泉醜女^{よもつしこめ}、小野小町が代表的モデルである死体の九段階の変化を描く「九相図」、南北の『東海道四谷怪談』のお岩、中国の『剪灯新話』を種本とする「怪談牡丹灯籠」のお露などが即座に脳裏によぎる。西洋では、宿命の女^{ファム・ファタール}またはつれなき美女としても描かれる、女の顔を持つ怪鳥ハーピーやサイレン、下半身が蛇身のレイミア、スフィンクスや蛇の髪をもつゴルゴンなど、女性と動物のハイブリッドとして登場するものもある。また民話の山姥や恐ろしい母、「食わず女房（二口女）」などの「ヴァギナ・デンタータ」のモチーフなどもグロテスクな女性に加えてもいいかもしれない。こうして思いつくままあげてみるだけでも結構あり、その数はおそらく男性版グロテスクより多いのではないか。そうであればなおさらグロテスクと女性に関する研究が少ないのは奇妙といつてよい。

これら「グロテスクな女性」に共通するのは何であろうか。ひとつには、これら表象はすべてなんらかの形で「死」やこの世ならざるものと近接しているということである。また、例外はあるとしても恋人や妻として登場するものが多い。図らずもミルバンクはグロテスクな女性の代表的な表象に「流血の尼僧」をあげている。それはたんなる幽霊ではない。相手が恋人であること、しかもグロテスクな身体性を備えていることが特徴である。冒頭に引用した恋人アーサーを求めるルーシーは紛れもなく「流血の尼僧」の系譜に連なるといってよいだろう。残念ながらミルバンクによる考察の射程はゴシック文学の勃興期からウィルキー・コリンズまでだから、19世紀末に出版された『ドラキュラ』に至るまで40年弱の開きがある。ミルバンクならルーシーをどのように小説との関係で読み解くであろうか。興味深いところである^{☆☆}。

[☆] Bram Stoker, *Dracula*, ed. Maud Ellmann (Oxford and New York: Oxford University Press, 1983), 210. ブラム・ストーカー『ドラキュラ—完訳詳註版』新妻昭彦・丹治愛訳（東京、水声社、2000）、p229.

^{☆☆} ミルバンクの展開とはかなり方向性が異なるが、筆者はかつてフロイトの「不気味なもの」という概念と絡めて『ドラキュラ』を考察したことがあり、検討課題として次のように記した（なお「不気味なもの」とは、端的にいうと、「知っているのに知らないもの」のことであり、代表的な事例は分身—なじみのないもう一人の自分—や、反復—たとえば1日のうちに数字の62に何度も出くわすことなど—である）。「まだ整理がついていないがここでほとんど直観的な思いつきを記しておく。ゴシック

以下の拙訳は、Alison Milbank, “Bleeding Nuns: A Genealogy of the Female Gothic Grotesque,” *The Female Gothic: New Directions*, eds. Diana Wallace and Andrew Smith (New York: Palgrave Macmillan, 2009), pp. 76–97. である。一度に掲載する分量としては大部になるのでおよそ中間にあたる「メアリ・シェリーによる男性的グロテスクの批評」までを訳出し、残りは次回に委ねることにした。原註は脚註へ、補足的な訳註は本文に組み込んでいる。なお、2013年現在、アリソン・ミルバンクはノッティンガム大学の神学・宗教学研究科の准教授でゴシック文学に関してはアン・ラドクリフの『シチリアのロマンス』『アスリンとダンベインの城』（共にオックスフォード大学出版局）の編者として名高い。また拙訳が含まれるマリー・マルヴィーロバーツ編『ゴシック入門』（英宝社、2012）では、「女性ゴシック」「崇高」の項目を担当している。

翻訳：アリソン・ミルバンク「流血の尼僧—女性ゴシックグロテスクの系譜」

崇高美学はゴシック小説と絡めて余すところなく扱われてきたが、グロテスクの美学は微々たる注目しかされてこなかった。ゴシックの勃興期の18世紀後半には芸術様式としてのグロテスクの概念が総体的にそして集中的に精査されてきたし、19世紀にもユゴーやラスキン、バジヨットが書いたものには、グロテスクの新たな側面をもつ論争や展開があったという事実にもかかわらず、である¹⁾。怪物的なもの、異種混血^{ハイブリッド}的なもの、嫌悪感

小説においては「不気味なもの」は重要概念であり、現実世界はともかく、文学であれ絵画であれ、フィクションということであれば、この概念はマイナスの価値だけでなく幻想を生み出す糧でもある。ヴィクトリア朝における女性恐怖症は、女性を天使／狂気／娼婦といった極化・断片化へと向かわせるが、それは「不気味なもの」の排除につながる。しかし、そうした女性恐怖症に男性の欲望が滑り込み、「不気味なもの」自体を美化することもあったに違いない。そうでなければ、この種の表現が世紀末に生み出され、いまだに吸血鬼フィクションが陸続していることの説明がつかない。やはりどこかでファム・ファタールの存在を目にしたという欲望があるかもしれない。ルーシーの吸血鬼化はファム・ファタールの極へ的一种の美化として見ることも可能ではないか。美化されているがゆえに恐怖を煽りながらも脅威は少なくとも読者にとって一取り除かれているし、当然のことながら女性への全面的理解などあるべくもない。そういう意味では、むしろ女性作家のほうが徹底であった。シャーロット・パーキンズ・ギルマン作「黄色い壁紙」における部屋を這いずり回る女性の主人公や『ジェイン・エア』の「屋根裏部屋の狂女」バーサのほうが女性の変貌としてはるかに生々しいリアリティを伝えている。一方、ルーシーの変貌はある種の怖いもの見たさに通ずる女性の「美」化にとどまるところがまだあるのでないか。「不気味なもの」を求める欲望もまた存在している。」(拙論「『ドラキュラ』における敵対構図」甲子園大学紀要第36号(2008), p.104.)

原註

- 1) Victor Hugo, *Cromwell*, trans. Annie Ubersfeld (Paris: Garnier-Flammarion, 1986; John Ruskin, *Complete Works of John Ruskin*, eds. E. T. Cook and Alexander Wedderburn, 37 vols (London:

を引き起こすものなどはゴシックジャンルにとって中核だが、そうした方法を考えてみるにつけ、近年の批評家によるグロテスクのこうした軽視は驚くべきである。さらに、これからこの小論が示すように、バークの『崇高と美の観念の起源についての哲学的考察』（1757）からこちら、崇高はとりわけ男性的な用語で考えられるようになったのに対して、ゴシックグロテスクは女性と関連づけられるようになる²⁾。女性ゴシックグロテスクの研究は、カーソン・マッカラズのアメリカ南部のゴシックに関するサラ・グリーソン-ホワイトによる論文に見られるが、そこでは抑えの利かない巨大な女性の身体というものが「南部的たしなみ」からの逃走様式になる³⁾。同様にメアリ・ラッソの論じるところでは、20世紀ハリウッドの女性性のグロテスクな描写は、性差による役割の「正常性」と抑圧に対するフェミニスト側の不安への身振りを示す、固有の解放様式ということになる。ゴシックグロテスクを論じるものはあるとしてもわずかしかないが、それらはゴシック作家と同時代の美学研究者ではなくミハエル・バフチンによる理論的定式を利用する傾向にある。バフチンのラブレール解釈は、グロテスクな穴だらけの汚れた肉体を社会の転換期を示すものとして読み込むものだったが、その影響力は極めて大きく、事実、女性グロテスクを「不完全で、揺れ動き、危機に瀕して」いながらも「希望の中間点」と描写するラッソの方法を規定するものであった⁴⁾。もっとも、ラッソもマーガレット・マイルズもバフチンのグロテスクな肉体の説明には性差への眼差しが欠けていると指摘している⁵⁾。ラッソはラッソで、軽業師の肉体からフェティッシュな体の部分に至るまで、グロテスクの概念

George Allen, 1905-12), V, 128-42, XII, 172-89; Walter Bagehot, *Wordsworth, Tennyson and Browning: or Pure, Ornate and Grotesque in Art in English Poetry*, in *Collected Works of Walter Bagehot*, ed. N. St John Stevas (London: 1965).

2) Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. Adam Phillips (Oxford: Oxford University Press [1757], 1990). 美はなめらかさ、微小、きめ細かさに通じ (113)、崇高は恐れ、力、広大、荘嚴、畏怖と結びつく (53-82)。またカントの取り組みもジェンダー化されている。 *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, trans. John Goldthwait (Berkeley, CA: University of California Press, 1965).

3) Sarah Gleeson-White, 'Revisiting the Southern Grotesque: Mikhail Bakhtin and the Case of Carson McCullers,' *Southern Literary Journal* 33/2 (Spring 2001), 108-23.

4) Mary Russo, *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity* (New York: Routledge, 1994), 11. ゴシック小説とバフチンを関連づけたそれなりの長さをもつ唯一の研究は、Jacqueline Howardの *Reading Gothic Fiction: A Bakhtinian Approach* (Oxford: Oxford University Press, 1994)である。対話性に注目しているがグロテスクに関するバフチンについての考えの言及はない。

5) Russo, *Female Gothic*, 8-13; Margaret Miles, 'Carnal Abominations: The Female Body as Grotesque,' in *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*, eds. James Luthur Adams and Wilson Yates (Grand Rapids, Michigan: Eerdmann, 1997), 83-112, 83-4.

をあらゆる女性の肉体にまで広げたために非難されてきたが、バフチン自身が「老いぼれた醜い妊婦」こそグロテスクの典型で、グロテスクな肉体のひとつとして、女性への解剖が中心をなす「出産による死」があると間違いなく述べているのだ⁶⁾。バフチンが自らの理論を組み立てたラブレーの物語では、妊娠した肉体は巨人の息子を出産した時に身を裂かれて死に至る。ただし、生も死も生成と更新という巨大な動きの中に抱合してしまう宇宙的身体という文脈に身を置くバフチンにとっては、こうしたことは重要ではないのだろう。

バフチンがおぞましくもグロテスクな女性の肉体の特異性を無視しているかもしれないとはいえ、その理論は脱神話化のドラマを授けてくれている。正当なもの、品のあるもの、権威あるものが、グロテスクなものによるカーニバル的なエネルギーによって「その座を奪われる」からであり、このような構想は脱構築という、自らの手順を模倣していく文学批評の方式に染まった世代の学者にはことさら魅力的である。つまりゴシックのヒロイン自身の身振り—暴君による監禁からの逃亡によって家父長的権威に挑み、超自然的な権力を剥奪するという身振り—を模倣していくわけだ。ゴシックの批評家だとアン・ラドクリフの『ユードルフォの謎』(1794)のヒロインを模倣していく。ヒロインが黒のベールを上げるとただの蠟人形が現れるように、批評家はただの不器用に配列された文学的約束事としてゴシックの筋書きの恐怖を脱神話化する。まさにこの文彩のぎこちなさ—自らのグロテスクな性格—これによってテキストは社会不安の正体を明かすことができる。

バフチンがスターリン支配下の圧政時代に共産主義への革命ヴィジョンを復興しようとしたことと、ゴシック小説が当時の社会的圧政への挑戦手段として過去の牢獄場所からの逃亡を語ろうと目論んだこととを比較にかけてもよいかもしれない。どちらの場合も、過去—バフチンもゴシック作家にとっても中世の社会的宗教的秩序のことだが—は拒絶されるがまた魅力的でもある。というのも、カーニバル性が興隆を極め社会変革の手本を示したのは前革命期のロシアとフランスだったからである。同様にゴシックのヒロインも大修道院長や家父長の暴政から逃げ出しもするが、悪し様に罵ってきたものに肯定的な価値を見いだしもする。逃亡したまさにその城の後継者になるという二重の身振りによって逸脱的でありながら忠実でもあるのだが、そのことによって近代への回路が開かれていく。

ゴシック小説のエネルギーは中核にあるこの両義性を糧とする。小説は過去を創造し、そのあと続けてそこから逃亡するのだ。しかしバフチンのグロテスクな肉体は二重性や両義性の感覚を完全に奪ってしまうところが問題である。確かにグロテスクな肉体は二重的

6) Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. Hélène Iswolsky (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1984), 352.

だとバフチンは述べている。だが、死と豊穡という二つの動きは、自身が言祝ぐ物質の宇宙的再生に包含されるのだから、この二つの中の緊張感をバフチンは見ようとし⁷⁾ない。純粹にモノとしての現実を優先するあまり、グロテスクは精神的なものを粗末にすると論じようとする際に、バフチンはそうしたイメージを重要なものしてくれる典拠そのものと独自性をもまた取り去ってしまった。元来ラブレーの小説が男根としての教会の尖塔一塔の影によって出産が起きる一をこき下ろす時は喜劇的なものであった。喜劇になる理由は教会というものが社会的にも象徴的にも重要な存在だからである。ユーモアを保つためにはそうしたイメージが重要であり続けることが必要である。よく似た現代版を用いれば、極めてグロテスクなイギリスのテレビコメディシリーズである『ディブリーの牧師』(1994-2007)が効果を発揮するのは、むかつくような食事と低俗で猥雑なおしゃべり満載の教区衆徒会議や、この上なくガルガンチュエ的なチョコレート中毒の女性牧師が画面に登場するからである。聖と俗を対比させたり隣接させることで、ユーモアが生まれグロテスクになる。もっともここでの効果は聖が「玉座を奪われる」というよりも、俗を「王位につける」ものである。番組のクリスマスエピソードのひとつに、マリアの産道から生まれるイエスへの疑似ラブレー的な賛美歌があったが、それは厳密に正統なキリスト教のものである。聖なるものは「玉座」を守り、事実、^{受肉化/インカーネーション}イエスの誕生の論理でもって俗なるものを抱合していく。バフチンの主張通り、まったく唯物的な見方を優先して、聖なるものがグロテスクによって完膚なきまでやっつけられるなら、その時グロテスクはもはや怪物的ではなくなるが、四旬節なくして^{カーニバル}謝肉祭 [訳註：四旬節直前の3日な
いし1週間前に行われる] は存在しないし、ゴシック小説的に言えば、逃げ出す城なくしてヒロインは存在しないのである。

ここではバフチンとはいくらか異なる、ゴシック小説におけるグロテスク様式のもっと歴史的な記述を目指し、奇抜な読みは控えて行間に潜む意味を探ることで、ホレス・ウォルポールからシャーロット・ブロンテまで、作家はグロテスクをどのような意図で使ってきたか理解していきたい。また、とりわけ女性作家にとってグロテスクは強みになると論じていこう。そしてグロテスク様式の積極的な矛盾こそが、女性の主体性と作家性の生産的モデルを生み出すばかりか形而上学的な探求への始まりとなると論じていこう。こうした矛盾が現れ深められていく表象が、流血の尼僧という表象である。

7) Bakhtin, *Rabelais and His World*, 318. 「グロテスクのイメージは二重の肉体といってよいものを構築する。肉体生命の無限の連鎖において、それは一方のつながりが他方のつながりと結びつき、一方の肉体の命が年上の先行者の死から生まれる部位を保有するのである。」

18世紀のゴシック—男性の自由と女性によるその制限

クレアラ・リープやアン・ラドクリフといった初期のゴシック実践家はグロテスクの特徴であるハイブリッドなものや怪物的なものは避け、代わりに崇高の女性化を探ってきたが、早くも男性陣は自らの芸術的自由を示すものとしてグロテスク様式を披露してきた。ウルフガング・カイザーによると、18世紀中葉のグロテスクは本質として喜劇的で風刺的なものであった⁸⁾。ウォルポールの『オトランド城』(1764)での、天からの報復手段としてマンフレッドの息子を押し潰した羽飾りのなびく巨大な兜は、まずモノが全面に出てくるところといい、らしからぬその馬鹿げた大きさといい、グロテスクの喜劇的な特徴がある⁹⁾。同じく鼻から血を垂らす像も超自然的報復が行われていることを強く示すが、これもまたグロテスク様式特有の方法で恐ろしさや気味の悪さと喜劇的なものを混ぜ合わせたものである。18世紀後半までに、特にドイツでグロテスクに関する実質的な思考体系が展開されるようになった。元来グロテスクという用語は、ローマのいわゆるティトゥスの宮殿ドゥム・アウレア [訳註：皇帝ネロの黄金宮殿の誤りか、ティトゥス帝は黄金宮殿跡に浴場とコロッセウムを建設] のフレスコの装飾の様式を説明するルネッサンス期の造語であった。そこでは人間と動植物が入れかわり立ちかわり互いに組み合わせられ展開していくのだが、文学テキストにも転用されるようになっていく。ダンテの『地獄編』での歪んだ肉体、オイディウスの登場人物の変身、ホフマンの幻想物語における奇怪な現象など、とりわけ視覚的な効果を描くのに使われた。これらの例では、グロテスクは目に映るものが恐怖をともなって感受されることによって引き起こされる。顔が背中側についているダンテの占い師は、我々の肉体への慎ましさや形態への感覚を攪乱する。またホフマンの「砂男」(1816)では、女性自動人形のようにあまたのグロテスクなイメージを動員して、現実の本質に疑問を投げかける¹⁰⁾。『オトランド城』のアロンソの像の鼻の出

8) Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, trans. Ulrich Weisstein (New York: Columbia University Press, 1981).

9) Horace Walpole, *The Castle of Otranto: A Gothic Story*, eds. W. S. Lewis and E. J. Clery (Oxford: Oxford University Press [1764], 1996), 19. 「彼は、これまで人のために作られた百倍もの大きさの巨大な兜に息子が粉碎され、その下でほとんど埋まり、兜にふさわしい大きさの黒い羽飾りの影になっているのを見た。」

10) この物語はフロイトが不気味なものに関するエッセーでとりあげたことで有名である。その論はゴシック批評にとって極めて重要になったので Victor Sage の批評資料集, *A Gothick Novel: A Selection of Critical Essays* (Basingstoke: Macmillan, 1990), 76-86 に再録されている。メアリ・ラッソにとってはグロテスクと不気味なものは抑圧の指標である点で同一のものである (18)。私の考えではこの二つの用法は区別されるべきであるが、どのようにそうなるのかに関して詳述する余地はここにはない。簡潔に述べれば、フロイトにとって不気味なものとは、一見超自然的に思えたり、説明のつかない分身化や反復のことであるが、それは認知されなかった類似や抑圧の結果である。だがグロテスクで出会うのは、精神的な領域に横断する、身体／物質的な現実である (ドラゴンに

血も超自然的効果があり視覚的には理解できるとはいえ、分類困難なイメージである。はたして冗談なのか、不快にさせようとしているのか、それともカトリックの敬虔さへの風刺なのか。グロテスクなイメージは恐怖を与えるだけにとどまらず、認識論的な疑念をも呼び起こすにちがいない。ジェフリー・ハーブハムが言うように、「知っているものと知らないものの狭間にそれはあり、我々の世界構成の方法が適正かどうか疑問視する」¹¹⁾。だからあの兜が不安にさせるのは、ただ大きさが不釣り合いだからでなく、ガチャガチャと音が鳴る金属でありながら超自然的だからでもあり、頭で類別しようとしても混乱してしまうからだ。そういう意味では、現代的感性をもつ人物をわざと中世に登場させたり、イングランド北部の古いカトリック家の書齋で「発見された」初期ルネッサンスの印刷物だと歴史家が枠組を設けて一杯担いだりと、『オトラント城』全体が同じような風刺的グロテスクの特質をもっている。ストロベリヒルというウィット溢れる建築でもそうだが、この小説は作者ウォルポールの万能と天賦の才による自由な表現の実践であり、小説の自己言及的な性格がそれを物語っている。これはドイツロマン派のグロテスクの中心的な側面である。1775年にクリストフ・ヴィーラントはカリカチュアに関して執筆し、大きく3つに分類している。ひとつは、自然の異形を忠実に記述したもの、次に、もともとすでに怪物的なものを芸術的に強めたもの、そして、

純粹に幻想的なカリカチュアである。あるいは適切な意味におけるグロテスクである。画家は、迫真性など気にすることなく、(いわゆる地獄のブリューゲルのように)野放しの空想の赴くまま、想像力による反自然的な馬鹿げた産物が空想による向こう見ずな創造物から映笑、嫌悪、驚異を引き出すことのみを目的にする¹²⁾。

ここでは、真のグロテスクは非現実的なものであり、その空想的な特質によって作家の「奔放な想像力」が現れる¹³⁾。

グロテスクの効果があるとすれば、ドラゴンが魔法的であるかもしれないという事実によってではない。排泄物がグロテスクであるわけは、肉体の下位機能を否認しているからというよりは、それが場違いな場所であって公的・私的という概念に異議を唱えるからである。トイレの排出物はグロテスクではないが、人間の顔にあるとグロテスクである。

11) Geoffrey Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987), 5.

12) Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, 30 からの引用。

13) Kayser, 31. 空想と創造に関する同様の強調が1761年出版のJustus Möserの‘Harlequin, or the Defence of the Grotesque-Comic’にみられる。コメディア・デラルテ即興喜劇の演劇的效果がそうした例を提供している。Bahktin, *Rabelais and His World*, 35 を参照。

1796年のマシュー・ルイスの『修道士』は先達のホイッグ党员と同じく意図的な「グロテスクな態度」への鋭い風刺的感性と喜びを共有していても、そこからさらに一歩押し進め、流血の尼僧という女性のグロテスクを取り込んだ。本作はゴットフリート・ビュルガーの1773年のバラッド「レノーレ」を下敷きのひとつにしている。この名高いバラッドは、相手がまだ生きてると信じている花嫁が死別した恋人に婚礼のベッド／棺に連れて行かれる。1796年のウィリアム・テイラーやルイスの友人ウィリアム・ロバート・スペンサー、ウォルター・スコットなどによる英訳があるが、この詩のグロテスクの効果の中心は、深まる愛情と肉体の死がどのように近接されるかである。

そして夫は駿馬から降り立つと
炭のごとき漆黒の鎧が
あたかも火口でできているかのように
すべて朽ち果てていった

その顔はむき出しの髑髏に変わり
髪も眼球もなかった
以前あれほどつややかに輝いていた体は
骸骨となった

干涸びた骨の踵には
拍車は残っていない
萎びた手には
大鎌と砂時計が見えるだろう¹⁴⁾

マシュー・ルイスはビュルガーによるグロテスクの効果を模倣しているが、人物の性を逆転した。その結果、正体が明かされる瞬間までレノーレは骸骨が生きていると誤ったように、レイモンドは幽霊が駆け落ちのために流血の尼僧に扮した恋人のアグネスだと思う。「我が脈に血潮が流れる限り（中略）お前は私のものだ」とレイモンドはアグネスだと信じている体を胸に抱き寄せる¹⁵⁾。どちらの霊も単に気味が悪いというよりはグロテスクだ

14) William Taylor, 'Lenora: A Ballad,' *The Monthly Magazine* (1796), vol.1, 135-7, 137.

15) Matthew Lewis, *The Monk*, ed. Christopher MacLachan (Harmondsworth: Penguin [1796], 1998), 136. 以下の引用は全てこの版により本文中に記す。

が、そうさせているのは目に見え触知できる存在だからである。一方は大鎌をもった骸骨、他方は白衣をまといロザリオと灯火と短剣を身につけ血を流している。とりわけ尼僧のほうは死体なのに血が流れているという矛盾した要素が追加されている。流血の尼僧は生と死、物質と精神、自然と超自然といった相反するカテゴリーを怪物的形態に結合し、小説の後の場面を予表することになる。修道士アンブロジオがアントニアを故人として棺に閉じ込め、その「死体」を生き返らせて地下埋葬所で犯し、短剣で突き殺す。アントニアも修道院の地下納骨所にいるのだから流血の尼僧に似てくるだろう。

ディヴィッド・モースなどの批評家の解釈によると、『修道士』のグロテスクな女性の二重性は、貞節崇拜に秘められた女性のセクシュアリティの心的・社会的抑圧の不安を証すものである。

流血の尼僧という神話は、尼僧は顔がベールで隠されているという事実と流血しているという事実の構造的対立をめぐって生まれる。ベールは、女性の魅力は伝統的に伏せられているという事実や、性欲は女性に関係がないし関係する必要もないという信仰など、女性のものとしてきた伝統的な貞節観念を表している。ベールという象徴は血の象徴と矛盾する。血は処女陵辱や月経を含意し、女性の出産能力を示す永続的な記号である¹⁶⁾。

モースも、バフチンがラブレールにおける死のなかに生の再生を発見したように、死んだ尼僧に豊穡を見る。だが、確かにルイスの小説は尼僧と性交を接続させてはいるが、女性の快楽はほとんど眼中にないし、女性の生にいたっては全くない。アンブロジオにとって性交は我が身の超越をもたらすことはないので、性交の度に相手の女性に嫌悪感を募らせていく。サド風に言えば、猥褻な修道士は社会的・物質的制約からの自由^{リベレーション}を性交に求めるが、常に嫌悪感と恥辱まみれの自制に引き戻されてしまう。ならば、流血の尼僧とは女性の性的抑圧ではなく物質的性質や免れ得ぬ死を表すことになる。処女への冒瀆で流される血は、女性の性謳歌の始まりどころか死に至る運命への連なりそのものであり、流血の尼僧の霊はレイモンドを死に縛りつけようとしたのだった。流血の尼僧は、小説のほぼ全ての女性が死と関連していることを示す表象である。アントニアが殺害されることになる地下納骨所でアグネスは赤子とともに死に、アントニアの誘惑幫助に利用されて母とメイドは殺されてしまう。確かにマチルダは生き延びはするが、彼女はそもそも女性ではなく悪魔^{ルシファー}の「奸智に長けた霊」(375)である。

したがって、グロテスクは初期における芸術的自由との関連性を失いはじめ、代わって

16) *The Monk* の序論 xv から引用。

限界を示すようになった。小説は興奮を伴う遊戯的な調子から、アンブロジオが地獄へ永劫に放り込まれる前にワシに目玉をついばまれる結果となり、飛びきり暴力的な審判へと急展開していくが、その気ままなやり方にまだ著者の優位性が残っているとはいえる。だがルイスのグロテスクの中心的な機能はずっと、男性の自由には限界があり、物質的制約のために自由が獲得できないことを示すことにあった。近親相姦のテーマ—アンブロジオは凶らずも妹を犯し実の母をも弑逆する—は、既成体制の転覆の指標というよりは、これまでと同じく放蕩な計画の失敗を示すものだろう。ここで再び同時代のドイツの思想と比較できるかもしれない。もっとも有名なものに1798年の『アテネウム』誌でのフリードリヒ・シュレーゲルのグロテスクの考察があるが、ここではグロテスクを喜劇のみならず悲劇と、さらに疎外（カイザーがジャン＝パウル [訳註：リヒターのこと] の想像力溢れる作品やゲオルグ・ビュヒナーの物語と関連づけている）と結びつけ始めた¹⁷⁾。かくしてグロテスクが生み出す距離感は、ウォルポールにとって芸術的自由の感覚を創造してくれたが、今や超越を試みる主体に歯向かい、限界点にいることの潜在的な恐怖の源泉となったのである¹⁸⁾。

メアリ・シェリーによる男性的グロテスクの批評

メアリ・シェリーは夫のお気に入りであった『修道士』の熱心な読者で、自らのゴシック小説にヴィクター・フランケンシュタインが創造物に生命を吹き込むのに成功した後に見た悪夢を描く時、流血の尼僧が念頭にあったことは間違いないだろう。

元気そのもののエリザベスがインゴルシュタットの街路を歩いているのを見たと思った。喜びかつ驚きながら彼女を抱いて口づけをすると、彼女の唇は青ざめ死の色を帯び、顔つきが変化したようだった。母の死骸を腕に抱いていると思った。死に装束が体を包み、そのフランネルの襷から墓に住む虫が這いずっているのが見えた¹⁹⁾。

レイモンドと同様、フランケンシュタインも花嫁を抱くが死骸に会う結果となる。しか

17) Kayser, 53-5.

18) *Rabelais and His World* の序文でバフチンはグロテスクをテラーや疎外と関連づけたカイザーへの批評を試みているが、そのような見解はロマン派作家にとって重要であるのを否定できなかった。それゆえバフチンは中世でのグロテスクの共有に対するロマン派の個人主義を非難している。

19) Mary Shelley, *Frankenstein: The Original 1818 Text*, eds. D. L. MacDonald and Kathleen Sherf, 2nd edition (Peterborough, Ontario: Broadview Press, 2001), 85. 以下の引用は全てこの版により本文中に記す。

もエリザベス本人ではなく別人となって。命を与えるのに成功したものの怪物の目が開くやヴィクターは逃げ出すが、その直後にこの夢が来るところが意味深である。夢の女の健やかさと墓の虫が近接していて、怪物自身—さまざまな死体の部分から作られた生きた存在—の生と死の近接に対する恐怖と同様のグロテスクな効果を生み出している。許嫁のエリザベスは、母となりさらに死骸へとグロテスクに変貌して、ヴィクターの性的願望成就への文字通りの障壁になっている。アンブロジオのようにヴィクターは逸脱的知識を求めつつも、死を免れぬ肉体と近親相姦による制限によって夢の中で挫折する。

クリーチャーも神の創造に擬せられ、物質を制したヴィクターの勝利の記号となるはずなのに、意志の自由の終わりを示す指標になっている。クリーチャーはグロテスクな言葉でも描かれている。

肢体は均整がとれているし、美しい容貌も選んできた。美しい！—神よ！ 黄色の肌は皮下の筋肉と血脈の構造を隠すにはほど遠い。髪はつややかな黒で豊かだ。歯には真珠の白さがある。だがこうした瑞々しさも、埋め込まれた灰褐色の眼窩と同じような色をした水っぽい目や萎びた顔や黒いまっすぐな口唇と恐ろしい対比を生み出すだけだった。(85)

クリーチャーは異なる死体から取られた肉体という点で文字通り身体的・性的に雑種^{ハイブリッド}であるだけでなく、均整の調和というピタゴラスとルネッサンスの美の基準と、全体的な容貌とが対立する点で美学的にもハイブリッドである。18世紀の美学において美は女性と関連づけられていたので、顔立ちが美しいと形容されているあたりに女性的なところもある。歯と髪の瑞々しさは、エドガー・アラン・ポーの狂気の人物が嫌悪感を抱きそうな死後のベレニスの歯を抜くにいたるほど、死を逃れた身体属性であるのに対して、クリーチャーの目はというと、魂の窓と長く見なされてきたこの器官は輝きを失い、また口唇の黒さは死者のものである。ここでもアンブロジオと同じく、社会的・倫理的限界の果てを目指す試みは報復を受け、クリーチャーのグロテスクな特徴がその限界の指標となっている。

あらゆるレベルでミルトンの『失樂園』(1667)を取り込む小説ということで、エリザベスとクリーチャーの二つのグロテスクで思い出すのは、第2巻の母「罪」と息子「死」という人物である。「罪」はサタンの子で後に妻になるが、半身が女で、とぐる巻く蛇身の下半身は地獄の番犬に蝕まれている。「罪」が産んだ子がサタンの息子の「死」で、サタンを襲う際に「つまましい姿」「陰惨なる恐怖」「おぞましくも無様な」と嘲られる²⁰⁾。

20) John Milton, *Paradise Lost*, ed. Scott Elledge (New York: Norton, 1975), Book II, lines 650, 681 and

シェリーは1799年にミルトン美術館のために制作したフューズリのこの場面の絵—高貴で（美しい）サタンがこの二つのグロテスクと対峙している—を知っていただろうか²¹⁾。この三人組は三位一体の関係—父ルシファー、父と精霊によって生まれた「罪」、二人から生まれた「死」—と、最初にアダム次にアダムの肋骨からイヴという神の創造の悪魔的パロディを形成する。後者の類比はアルプスでフランケンシュタインと邂逅したクリーチャーによって主張されている—「覚えておくがいい、俺はお前の創造物なのだ。俺はお前のアダムのはずだったが、悪いことは何もしていないのに喜びから突き落とされた墮天使になった」(126)。しかし、すでに罪を犯しているフランケンシュタインが直感したように、クリーチャーはもはやウィリアムを殺害し罪なきジャスティンを貶めているので墮天使というよりミルトンの「死」であろう。

シェリーがミルトン流のグロテスクを採用して示そうとしているのは、フランケンシュタインの創造の怪物的なまでに倒錯した性質である。シェリーは神を演じる科学者の試みばかりでなく、ウォルポールの風刺的ゴシックで重要な要素であった、完全なる自由というロマン派芸術家の主張も非難している。フランケンシュタインはアンブロジーオに似て、人の死—婚礼の夜にエリザベスから離れた時、自身の花嫁を破壊された怪物の報復でエリザベスは殺される—を通じて不死と解放を求めていくが、自己超越への全ての試みはグロテスクによって頓挫する。

天賦の才能やヴィジョンの独創性はロマンティズムの中核をなす信条だが、でき合いの素材の配列である空想とは対照的に、想像力とは無から創造すること、コールリッジが言うところの「無限の私のなかで起こる永遠の創造行為を有限の精神で反復すること」による創造だと言っているかのようだ²²⁾。だがフランケンシュタインが電気による生命の火花を散らすためには、すでに身体／物質的に創造された世界の「暗い素材」が必要であった。早くも17世紀に随筆家ミシェル・ド・モンテーニュは、自らの文学作品を「雑多な手足から組み立てられたグロテスクで怪物的な体であり、偶然を除けば秩序も筋道も均整もない」と形容し、神によるグロテスクなき創造から距離を劇的なまでにとっていた²³⁾。シェリーの『フランケンシュタイン』も、著述というものが無からの創造の噴出と

706, 46.

21) ゴシック小説におけるフューズリの重要性に関しては、*Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and Romantic Imagination*, ed. Martin Myrone (London: Tate, 2006) を参照。『失樂園』のイラストの再録と考察は、*Henry Fuseli 1741-1824*, ed. Gert Schiff (London: Tate, 2006), 87-93。

22) S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, in *Aesthetical Essays*, ed. J. Shawcross, 2 vols (London: Oxford University Press, 1907), I, 202.

23) Michel de Montaigne, *Essays*, trans. and ed. J. M. Cohen (London: Penguin, 1958), 'On Friendship,'

いうよりも節度ある寄せ集めだと示している。

1831年の改訂版『フランケンシュタイン』の序文で、シェリーは創作の経緯や筋立ての模索について多くを割き、そうしたことが夢—その頃大きな不安を感じていた文学的靈感へと至った過程についての夢—の中で起こったことと説明している。続けて自分の物語を「おぞましい子ども」で、モンテニュー張りのグロテスクな寄せ集めであるけれども、主人公のような逸脱的な行き過ぎはないと述べている。ウォルポールは超越神が創造物から距離をとるのを真似てテキストから距離をとっていたが、この点でシェリーの場合はウォルポールと方向が相当異なりもっと謙虚になって、自分のグロテスクな作品をばらばらのアイデアや影響の集合体と理解している。『フランケンシュタイン』が夢—夢そのものが観念連合説によると日中の不安や映像の産物である—に端を発したという事実もこの雑種で混成的な性質を強調するだけである²⁴⁾。夢では想像や理性や記憶の関係は歪む。ヴィクターの創造した怪物の邪悪で恐ろしいグロテスクは、(エリザベスや家族に表される)記憶と(その名が示すように友人クラヴァルに表される)理性の結合から逃亡した結果である。しかし作者による「無から」の創造は否認しながらも、他のテキストと深い関係をもちさまざまな影響を受けている、この「おぞましい子ども」である小説そのものは作者が認めた子であり、シェリーはもっと肯定的なグロテスクの概念を提供している。

発明とは無ではなく混沌から創造されることにあると謙虚に認めなければならない。まず材料が与えられなければならない。暗くて形のないものに形を与えるが、ものそのものにはならない。(中略)発明は、主体の能力を把握できる能力、提示されたアイデアに型を与え創り出す力にある。(356)

これは「統合する力」という考えにも似ていて、コールリッジが『文学的自伝』(1817)の13章で束ねる力という二次的想像力のことだと説明したものだ²⁵⁾。ヴィクターの怪物とメアリ・シェリーの怪物の違いは、シェリーの方は起源が神にあることを認めて、ドラゴンやガーゴイルなどの力や不気味さは神の自由と力を示し明らかにするという、中世的な意味—「示す」という意味のラテン語の動詞 *monstrare* に由来—において、本物の怪物を

91-105, 91.

24) Susan L. Manning は、'Enlightenment's Dark Dreams: Two Fictions of Henry Mackenzie and Charles Brockden Brown,' *Eighteenth Century Life* 21/3 (1997), 39-56 で18世紀の夢の理論を論じている。

25) Coleridge, *Aesthetical Essays*, I, 195.

創造したことにある²⁶⁾。ヴィクターは神の立場を擬似的に求めているので、彼の怪物にはこの真の驚異となるべき能力が欠けている。クリーチャーはヴィクターの力と自由を示すというより制限しているのだ。芸術的特権と創造の自由を求めて男性的なグロテスク様式も唱えながらも、シェリーは作者としてグロテスクを使用することによって、著述とは出産であるという、とりわけ女性的なモデルが可能になった。そして逆説的なことに、彼女の「おぞましい子ども」は構想と物語の技巧において、これまでのどんなゴシックヒーローよりも独創的になったのである。

(2) に続く

26) Caroline Walker Bynum, 'Wonder,' Presidential Address to the American Historical Association, *The American Historical Review*, 102/1 (February 1997), 1-26, 23 を参照。中世のガーゴイルや怪物的な彫刻のパフチンによる分析の限界のひとつは、その宗教的機能の認識欠如である。