

フランケンシュタインの怪物はいつ目を覚ます？

－「芸術学各論」授業研究構想ノート－

吉 田 司 雄

When Was the Monster of *Frankenstein* Awoken?

— A Note on the Lecture “Particular Subject of Art Studies” —

YOSHIDA Morio

2001年11月5日（月）、総合文化科目担当者会議による授業研究の一環として担当科目の授業公開を行う機会を得た。公開したのは第一部総合文化科目「芸術学各論」（新宿校舎月曜2限後期）。あらかじめ受講生の了解をとり、通常の授業教場の後ろ2列を参観者席とした。必ずしもすべてがうまくいったとは思わないが、少なくとも自分にとっては、〈外〉からの眼差しにあえて身をさらすことで自らの授業方法を見直すという得難い体験であった。

以下は、その授業研究を実施した際の構想ノートである。いや正確に言えば、授業研究実施後に、当日の授業のために準備した資料等に基づき再構成したものである。しかし、あえてここでも「…しよう」「…したい」といった類いの言い回しを用いることとした。授業公開の場において何ができたのか（できなかったのか）すでははっきりしてしまっているが、これから教壇に立ち続ける者にとっては、当日の授業公開がゴールなのではなく、長い長い行程の一里塚に過ぎないからである。

フランケンシュタイン。研究授業当日の「芸術学各論」第6回では、この怪物の物語を取り上げることにした。マッド・サイエンティストがつぎはぎした死体に生命を与えて創り出した怪物の物語は、遺伝子操作やクローン人間などが現実問題となりつつある今日の状況を先取りしていると、しばしば考えられてきた。工科系大学で学び、将来エンジニアや建築師として社会に出てゆく学生たちに、科学者の倫理や社会的責任を考えるきっかけになればとの思いから、この作品を取り上げるのも無意味ではないと思った。また、メアリー・シェリーの小説『フランケンシュタイン、あるいは現代のプロメテウス』（1818）が、やがて演劇となり映画となることで変容してゆく様をみることは、19世紀から20世紀にかけての〈芸術〉の変質やジャンルの問題を考えるためにも有効な素材となるだろう。

何よりも、フランケンシュタインの物語は、メアリー・シェリーの原作小説に照らしてみれば誤解としか言いようのないような形で、その怪物のイメージが流通し、現代の神話とも呼ばれるものとなってしまっている。誰もが知っているように思えて、実は本当の『フランケンシュタイン』をほとんど知らない。だが、この状況は学生たちの関心を引き覚ます、いい契機ともなり得るのではないか。

まずは授業の冒頭で、フランケンシュタインをめぐる3つの意外な(?)事実を紹介することから始めてみよう。

- 1 フランケンシュタインとは怪物の名前ではなく、怪物を創造した博士の名前である。
- 2 『フランケンシュタイン』を書いたのは、メアリ・シェリーという18歳の若い女性である。
- 3 フランケンシュタインの創造した怪物のイメージは、我々が知っているそれとはまるで異なる。例えば、彼は言葉を話し、歴史や文学の本を読んでいる。

授業開始前からOHP(オーヴァヘッド・プロジェクター)で、教室前面に下げたスクリーンにハリウッド映画『フランケンシュタイン』(ジェームズ・ホエール監督、1931)の、ボリス・カーロフが演じる怪物の顔のアップを転写しておこう。まず、誰もが知っているであろうこの怪物が通常どう呼ばれているかを確認した上で1を、次に、ではその原作小説の作者はどんな人だろうと問いかけながら今度はメアリー・シェリーの肖像画をスクリーンに転写し、2を印象づけよう。そして、原作小説は映画とは相当に異なるらしいとの関心と興味を引き出すために3を述べ、それから原作小説の世界に入っていけたらと思う。

『フランケンシュタイン』の教材研究

『フランケンシュタイン』に関する文献は近年特に増えてきている。ここでは、この十年ほどに日本語訳の出たものから主要なものを挙げておく(本稿で引用する際には、それぞれを(文献1)等とし日本語版のページ数を記した)。

- 1) バーバラ・ジョンソン『差異の世界 脱構築・ディスクール・女性』
(大橋洋一・青山恵子・利根川真紀訳, 1990・7, 紀伊国屋書店)
Barbara Johnson, *A World of Difference*, Baltimore, The Johns Hopkins University, 1987
第13章 わたしの怪物／わたしの自己("My Monster/My Self", *Diacritics*, Summer 1982)
- 2) モネット・ヴァカン『メアリー・シェリーとフランケンシュタイン』
(辻由美訳, 1991・11, パピルス)
Monette Vacquin, *Frankenstein ou les délires de la raison*, Editions francais Bourin, 1989
- 3) フランコ・モレッティ『ドラキュラ・ホームズ・ジョイス 文学と社会』

(植松みどり・河内恵子・北代美和子・橋本順一・林完枝・本橋哲也訳, 1992・7, 新評論)

Franco Moretti, *Signs Taken for Wonders*, Verso, 1988

第1章 恐怖の弁証法 ("Dialectic of Fear", calibano, 2, 1978)

4) クリス・ボルディック『フランケンシュタインの影の下に』

(谷内田浩正・西本あづさ・山本秀行訳, 1996・4, 国書刊行会)

Chris Baldick, *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*, Oxford, Clarendon Press, 1987

5) J = J・ルクルセル『現代思想で読むフランケンシュタイン』

(今村仁司・澤里岳史訳, 1997・5, 講談社選書メチエ)

Jean-Jacques Lecercle, *Frankenstein, mythe et philosophies*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988

6) スティーヴン・バン編『怪物の黙示録 『フランケンシュタイン』を読む』

(遠藤徹訳, 1997・8, 青弓社)

Stephen Bann ed, *Frankenstein: Creation and Monstrosity*, London, Reaktion Books, 1994

実のところ、近年『フランケンシュタイン』に関する研究は枚挙にいとまなく、ルイス・ジェームズ「怪物の系譜——純文学と大衆芸術に生き続けるフランケンシュタインの怪物」(文献6所収)によれば、「ここ数十年のあいだにさまざまに解釈され」、「最近のある関係書目録にはおよそ三百もの『フランケンシュタイン』についての研究書や論文が記載されているが、これですべてというわけではない」(p101) 状況だと言う。

『フランケンシュタイン』の研究がこれほど活性化した理由の一つが、フェミニズム／ジェンダー批評による読み直しであったことは疑いをいれない。1982年の時点でバーバラ・ジョンソンは、「メアリー・シェリーによって書かれたこの小説は、彼女自身のエクリチュールゆえにではなく、彼女が詩人パーシー・ビッシュ・シェリーの二度めの妻であり、また父親に政治哲学者ウィリアム・ゴドウィン^{リブリーゼンタイシヨン}を、母親に先駆的フェミニスト、メアリー・ウルストンクラフトをもつという事実から、その文学史上の重要性が生ずると、ごく最近まで考えられてきた」(文献1, p256)が、「ヴィクター・フランケンシュタインが自分の創造物を目にしたときに抱いた嫌悪の念を、批評家たちは最近になって、分娩後の憂鬱感とみるようになった。その嫌悪の念こそ、新生児に対する母親の拒絶の再現＝表象である。この観点にたつて批評家たちは小説全体を、母親というものに対するメアリー・シェリーの複雑な感情と関連づけは始めている」(同, p265)と述べていた。その代表がエレン・モアズ『女性と文学』(Ellen Moers, *Literary Women*, London, 1978, 青山誠子訳, 1978・12, 研究社出版)であり、モネット・ヴァカン『メアリー・シェリーとフランケンシュタイン』(文献2)もその延長線上にある一冊である。

また、フェミニズム的観点に立つ批評としては、小説および作者の書物愛好癖に注目したサンドラ・ギルバート、スーザン・グーバー『屋根裏の狂女』(Sandra M. Gilbert and Susan Guber, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, 1979, 山田晴子・藺田美和子訳, 1986・11, 朝日出版社, ただし抄訳のため『フランケンシュタイン』に関する部分は含まれていない)がよく知られており、キャロル・J・アダムズ『肉食という性の政治学: フェミニズム—ベジタリアニズム批評』(Carol J. Adams, *The Sexual Politics of Meat: A Feminist - Vegetarian Critical Theory*, New York, Continuum, 1990, 鶴田静訳, 1994・5, 新宿書房)は、怪物が肉食主義であることに注目している。ジリアン・ピア『ダーウィンの衝撃』(Gillian Beer, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, Routledge, 1983, 渡部ちあき・松井優子訳, 1998・5, 工作舎)も、「成長と過程に重きを置く」ロマン派第一世代の詩人とダーウィン進化論との平行関係を指摘する章のなかで、『フランケンシュタイン』の怪物が「成長という経験を封じられた生き物」であり、「この作品から性が締め出されているのは、注目に値する」と述べている(p184-5)。

「芸術学各論」の2001年度のテーマは、「科学とジェンダー」の視点から芸術の歴史を振りかえることであった。シラバスにも、「本年度は、「科学者」「機械」「ロボット」の表象に注目し、ジェンダー(社会的文化的性差)の問題と絡めながら講義したい。」と記した。こうした視座に立つ時、『フランケンシュタイン』は避けて通ることのできない重要なテキストだったのである。

「芸術学各論」2001年度の授業展開

とはいえ、「文学」の授業ではない以上、『フランケンシュタイン』だけを教材とし、そのなかから問題を拾い出してゆくという方法が適切であるとは考えなかった。学生たちにもこの授業をきっかけにできるだけ多くの芸術作品、芸術ジャンルに眼を向けてほしい。そのような思いから幾つかの材料をピックアップしていった。

すでに述べたように、授業研究として公開した講義は「芸術学各論」の第6回にあたる。前5回では、以下のような授業を行っていた。

第1回(9月17日)

授業方針および講義内容を説明。続いて、この授業のキーワードの一つである「ジェンダー」について解説。セックス(生物学的性差)とジェンダー(社会的文化的性差)との違いについて簡単に説明するが、ただしこの二分法では、生物学的な♂と♀の違いを本質主義的に固定化して考えてしまう危険性があることにも言及。『ジェンダーの社会学』(江原由美子・

長谷川公一・山田昌弘・天木志保美・安川一・伊藤るり，1989・5，新曜社）P230のジェンダー・イメージの自己認識をはかるテストと、『ジェンダーで学ぶ社会学』（伊藤公雄・牟田和恵，1998・3，世界思想社）P27-8の表とをプリントで配付。日常生活の中であたりまえのように感じる「男らしさ」「女らしさ」が，実は家庭や学校での教育によって（特に日本では強く）刷り込まれたものなのではないかと注意を喚起する。

第2回（10月1日）

1492年のコロンブスによる「新世界発見」によって，世界が大きく変わったことを概説。「発見」された側の立場からものごとを見直す必要を述べると共に，やがて植民地獲得競争へと向かってゆく時代の流れと密接に結びついて盛んになった「博物学」という学問を簡単に紹介。授業後半では，アメリカ建国神話を基にしたディズニーアニメ『ポカホンタス』（マイク・ガブリエル，エリック・ゴールドバーグ監督，1995）の一部分を観せ，植民地主義の記憶を描いたこの物語において，以下のような図式が読み取れることを説明。

男性 ＝ 西洋・白人（文明） 支配する側／教育する側

女性 ＝ 未開・野蛮（自然） 略奪される側／教育される側

このようなジェンダー配置は常套的であり，もし逆にすると物語の主題はどう変容してしまうかという問題提起をする。

第3回（10月14日）

「新世界発見」後の歴史の簡単なおさらい。スペインやイギリスなどが世界各地に植民地を建設し，本国に膨大な富を持ち帰ったが，やがて19世紀になるとヨーロッパ各国の関心は当時「暗黒大陸」と呼ばれたアフリカに向かい，「探検」の時代がやってくる。ハリウッド映画『類猿人ターザン』（W・S・ヴァンダイク監督，1932）の冒頭部分を観せ，ドキュメンタリーフィルムとの合成画面に典型的に見られる博物学的・植民地主義的な眼差しや表象の問題に注意を向ける。また，エドガー・ライス・バロウズの原作小説（1914）とハリウッド映画の違いを挙げ，原作でターザンを育てるApeは，実在の類人猿とは異なる想像上の存在で，そこからダーウィン進化論の大衆的レベルでの受け止められ方に触れる。

第4回（10月21日）

19世紀のイギリス（大英帝国）について。世紀末の首都ロンドンとはどういうイメージの場所であったか。シャーロック・ホームズや切り裂きジャックに触れ，マックス・ノルダウの退化論に言及。スティーブンソン『ジキル博士とハイド氏』（1886）へと話を進める。ハリウッド映画『狂える悪魔』（ジョン・ロバートソン監督，1920）『ジキル博士とハイド氏』（ルーベン・マムーリアン監督，1932）のビデオに解説を加えながら，ジキル博士の研究動機に注目。しかし実は，フロイト精神分析の影響が色濃いハリウッド流の物語解釈とは異なり，原

作小説には「男しか出てこない」ことを指摘(ショーウォールター『性のアナーキー』参照)。セジウィック『男同士の絆』の言う「ホモソーシャル」の問題へと展開する素地を用意する。

第5回(10月28日)

ピグマリオン・コンプレックスについて。ギリシア神話のピグマリオンの話を紹介。それを踏まえたブロードウェイ・ミュージカル『マイ・フェア・レディ』(1956)とその原作にあたるバーナード・ショーの戯曲『ピグマリオン』(1912)との違いに注目する。ショー脚本の映画『ピグマリオン』(アンソニー・アスキス, レスリー・ハワード監督, 1938)とハリウッドのミュージカル映画『マイ・フェア・レディ』(ジョージ・キューカー監督, 1964)とを筋をつなげる形で続けて観せ, 「結婚」というハッピーエンドで結ばれるミュージカルとは, ショーの考えた結末は全然異なっていたことを説明。『ジキル博士とハイド氏』同様に, これも「独身」男性の「ホモソーシャルな共同体」の物語となっている。

こうした授業を行いながら『フランケンシュタイン』の教材研究を進めてゆくと, この作品がそれまでの授業で触れた様々な要素と重なってくることに, 今さらながら気付かされた。フランケンシュタイン博士は人体の各部分をパッチ・ワークするようにして怪物を創りあげる。断片の統合による新たな生命の創造。そのテーマに似つかわしく当日の授業も, それまで話してきた様々な話題を思い起させつつ, つなぎあわせるような形で展開してみたい。

『フランケンシュタイン』の授業構想

おそらくメアリー・シェリーの原作小説を読んだことがある学生はほとんどいないだろう。従って, 授業では原作のストーリー展開を追いつながら, 問題点を指摘してゆくこととしたい。

1) ウォルトンの語り

『フランケンシュタイン』は入れ子型の語りの構造をとっている。まず初めに, 冒険家のロバート・ウォルトンが故国イングランドの姉に宛てた四通の手紙が置かれ, 物語の外枠をなしている。ウォルトンは極地探検に向かう途中で, 犬橇に乗って北をめざす巨大な人間を目撃する。さらに翌日, 氷山に乗って漂流していた別の男を救助する。その男, ヴィクター・フランケンシュタインから聞いた話が, ウォルトンの四通目の手紙=記録に内包される。さらにヴィクターの語りに, 彼がシャモニー渓谷で聞いた怪物の話が内包されることになる。

ウォルトンの手紙 I ~ IV	ヴィクターの語り I 1 ~ 10章	怪物の語り 11 ~ 16章	ヴィクターの語り II 17 ~ 24章
--------------------	-----------------------	-------------------	-------------------------

荒俣宏は、ウォルトンが極地探検に憧れる理由について、「これは十八世紀のクック船長探検航海に始まる〈地球観光熱〉の反映」だと述べている（『幻想文学の手帖』、「國文學」1988・3臨増）。つまり、「芸術学各論」第2回、第3回で話した「新大陸発見」後の歴史の延長線上で試みられようとしているのが、この極地探検という冒険であることにまず眼を向けさせた。さらに荒俣宏はその後の物語展開について、「フランケンシュタインは怪物を追って世界の隔地を旅する。怪物がなぜまた熱帯や寒帯を好むかといえば、列強の植民地建設の副産物として生まれた〈原始自然の中で成長したヨーロッパ人＝新人類〉の代表だから」だと指摘している。『フランケンシュタイン』の怪物と、ジャングルの王者ターザンとは極めて近い存在なのだ。雷鳴とどろくなか、人里離れた孤城の実験室で怪物が不気味に動き始めるというハリウッド映画の作ったイメージとは異なり、もともとの『フランケンシュタイン』もまた大航海時代から始まる植民地建設の歴史の中で生まれたドラマであることをしっかり確認させておきたい。

2) ヴィクターの語りⅠ

ヴィクター・フランケンシュタインは、ジュネーヴの著名な行政官の息子として生まれたという、自らの生い立ちから語り始める。以下、彼の研究歴を整理してみよう。

13歳 トノンのそばの温泉の宿に足留めされた日、彼はたまたまコルネリウス・アグリッパ（1486—1535、ドイツの自然魔術師・神秘学者）の著作を見つけ、熱中することとなる。さらにパラケルスス（1493—1541、スイスの医学者・錬金術師）やアルベルトゥス・マグヌス（1192—1280年頃、ドイツのアリストテレス派の自然魔術師）へと読みすすみ、賢者の石や生命の霊薬の研究にいそしむようになる。

15歳 一家がベルリーヴの近くの家でひっそんでいた時、凄まじい大雷雨を目撃し、美しいオークの古木が落雷のせいで徹底的に破壊されてしまったことを知る。このときうちに來ていた自然科学のある大家から電気とガルバーニ電流についての理論を聞いた結果、アグリッパもアルベルトゥス・マグヌスもパラケルススもすっかり色褪せて見え、以前の学問を続けるのがつくづく嫌になってしまう。

17歳 インゴルシュタットの大学で学ぶこととなる。まず自然科学のクレンペ教授を訪ね、錬金術師を軽蔑する教授の口調に気持ちをくじかれるが、ヴァルトマン教授の熱のこもった化学の講義に出席し、その学問と人柄に魅了され、「自然科学、とくに言葉のもっとも広い意味における化学」〈p65〉の研究に一心不乱に打込むようになる。

19歳 二年目の終り頃には教授たちから学び得る理論も実技も身につけ、故郷の町へ帰ることも考えるが、滞在を延長する。「生命の根源はどこにあるのか？」という問いに答えようと、とくに生理学関係の分野にいつそう力を入れようと決心する。解剖学を学んだのみならず、人体の自然腐敗の様子を観察するために日夜納骨堂や死体置き場で過ごすようになる。そして、ついに発生と生命の原因を解き明かすことに成功し、解剖室と屠殺場から集めた材料

からなる無生物に生命を吹き込もうとする作業に没頭する。十一月のとあるわびしい夜、労苦は完成を見る。

J = J・ルクルセルが言うように、「ヴィクターの身の上話は化学の歴史を要約している」(文献5, p69)。このことをわかりやすく整理することで、理工系大学の学生たちにヴィクターの前半生をできるだけ身近なものとして受け止めさせたい。特に、彼が自然科学に興味を抱くようになったきっかけはなんだったのか。13歳のヴィクターの想像力をかきたてた「自然の秘密をきわめたいという熱い憧れ」(p52)は、現代の少年たちには無縁のものなのだろうか。神秘学者や錬金術師は、『フランケンシュタイン』の書かれた19世紀初頭においてもすでに時代遅れでいかがわしい存在となっていたが、ヴァルトマン教授が言うように「現代の学者の基礎知識の大半はね、そういう人々の飽くなき情熱のおかげでできあがった」(p64)こともまた確かであろう。

しかし、ヴィクターの科学者としての来歴は、古くさい錬金術的なものから当時最先端の化学へと直線的に描かれてはいないし、当時の典型的な自然科学者像がヴィクターだという訳でもない。科学史家のクロスビー・スミスは「メアリー・シェリーが作り出した主人公は、十八世紀後半から十九世紀前半のオーソドックスは科学者のイメージからはずれている」とし、「フランケンシュタインの執念、孤独、個人主義とエゴイズムは、近代の科学者のイメージよりも、ロマン主義のイメージ、つまり狂気の人、創造的な芸術家、自然の魔力を操る者としての自然科学者などを連想させる」と述べている(「フランケンシュタインと自然の魔力」, 文献6所収, p55)。ルクルセルも、「ヴィクターにおいては、化学は錬金術から、それを抑圧することによって生じる。そして、錬金術は、とりわけ錬金術的な秘密、すなわち生命の秘密において回帰する。これは奇妙な、そして矛盾をはらんだ混合物であって、ヴィクターという科学者のうちに、きわめて古めかしい夢想と、もっとも現代的な科学とを共存させている」と指摘している(文献5, p69)。こうした特異な自然科学者ヴィクターの造型を通して、リュドミラ・ジョーダノーヴァが言うように『フランケンシュタイン』は「さしあたって「自然の知識」という言葉でひとくくりにはできるさまざまな分野の研究に取り組む専門家たちが感じていた精神的葛藤を、きわめて正確に解き明かした小説」となったのである(「メランコリックな物思い——自然のヴェールを剥ぐ者、科学者のアイデンティティ」, 文献6所収, p83)。

とはいえ、理科系の学問を専攻する学生たちにとっては、ヴィクターが生きた時代の学問的パラダイム転換こそが、今日工学部で学ぶことの基礎を用意したのだと説明した方が、より親近感を持てるのかも知れない。17歳のフランケンシュタインの魂を呼び覚ましたヴァルトマン教授の講義は、「近代化学への賛辞」でしめくくられた。「だが彼ら(=現代の化学者、引用者注)こそ実際に奇跡をなしとげてきたのです。彼らは自然の深奥を看破し、自然の隠れ家における営みを明らかにする。彼らは天にも昇ってゆく。血液の循環が、われわれの呼

吸する空気の性質が、すでに明るみに出されております。」〈p62-3〉

クロスビー・スミスによれば、「ヴァルトマンのこの力強い講義は、つねにフランスの化学者アントワーヌ・ラヴォアジエ（1743—1794）の名と結びつけられる「化学革命」が及ぼした強烈な衝撃を多分に反映している」という。「[われわれが呼吸する空気]の一成分として「酸素」を特定し」たのがラヴォアジエであり、「それを契機に、物質の成分を分類するための全く新しい学問体系が成立し、一連の化学用語が制定された」のだ。さらに「天にも昇ってゆく」という表現の背後には、ピラトル・ド・ロージェによる熱気球の実験（1783）があるとされ、「血液の循環」も「ウィリアム・ハーヴェイ（1578—1657）とそれに続く科学者たちは、心臓が動物の体に血液を送り出し、動脈と静脈を通して一定のリズムに従って循環させる仕組みを「発見」した」ことを指しているのだという（文献6所収前掲論文、p68-9）。

またルクルセルは、ヴィクターのうちに錬金術と共存する「もっとも現代的な科学」として、「電気化学」を挙げている。「十九世紀の初頭とは電気化学の時代」、つまり「ガルヴァニによる動物電気の発見、ヴォルタによる電流の発見と彼の名を持つ電池の発明、ハンフリー・デルヴィ卿によるこの電池の改良」があいついでなされた時代だったのだ（文献5、p69）。

註 引用文中の（ ）内の生没年表記は原文では漢数字だが、ここではアラビア数字に改め、他と統一をはかった。なお、電気化学の知が及ぼした影響については、クリス・ボルディック『フランケンシュタインの影の下に』（文献4）の第五章「ガルヴァニ電気の世界——カーライルとディケンズの怪物」が詳しい。

3）怪物の語り

その詳細は語られないにしても、ヴィクターは最新の電気化学の知によって錬金術的夢想の実現をついに果たす。だが、彼は自らが創造した怪物を恐怖と嫌悪のあまり抛擲してしまう。怪物はやがてジュネーヴへと赴き、ヴィクターの幼い弟ウィリアムを殺害し、フランケンシュタイン家の召使いの少女ジュスティーヌに罪をかぶせる。帰郷したヴィクターは真犯人に気づくが、なすすべもなく、ジュスティーヌは有罪判決を受け処刑台の露と消える。二ヶ月後、ヴィクターはシャモニー渓谷で怪物と再会し、怪物の話を聞くこととなる。

なぜ怪物は言葉（フランス語）を話すことができたのか。その理由は、怪物の身の上話の中で程なく説明される。部屋から逃げ出した怪物はとある田舎の小屋に身を隠すこととなった。彼はそのド・ラセー家の人々が話す言葉を身につけ、さらにアラビア娘サフィーが彼らから言葉を習うのを覗き見し、文字言語も読めるようになった。

怪物が文字言語をマスターし「驚異と歓喜の広い世界」〈p157〉へと目を開かれてゆく場面からは、「芸術学各論」の授業第4回で取り上げた、ターザンが文字を自習してゆく場面を思い起こさせたい。ターザンは亡き両親が住んでいた小屋の中で、初級読本、児童用の教科書、さまざまな絵本、大型の辞書など多数の本を発見し、「書物があたえてくれるすてきな謎に魅了されて、ほかのことに注意を向けることがほとんどできなくなってしまった」のである（創

元S F 文庫版, 厚木淳訳, p81)。

一方, 怪物が読んだ本は, アラビア娘の教育に使われたヴォルネーの『諸帝国の没落』であり, 近くの森で見つけた旅行鞆に入っていた『失樂園』と『ブルターク英雄伝』の一卷と『若きウェルテルの悩み』だった。しかし, これらの書物は怪物に喜びや驚きだけを与えてくれた訳ではない。例えば『諸帝国の没落』の物語を通して, 怪物は「人の社会の奇妙な仕組み」を知るだけでなく, 我が身に思いを向け「だがこの自分は何者だ? 自分の創造のことも創り主のことも, 自分はまったく知らなかった。(中略)それでは自分は怪物なのか。」(p158-9) という思いに苦しめられるようになってゆく。

バートン・B・ポーリンは, 怪物がド・ラセー家での読書を通じて人間の不正を学ぶ場面には, メアリー・シェリーが1816年の夏に読んだジャンリス夫人の『新道徳小話集』所収の劇的なスケッチ『ピグマリオンとガラテア』の影響を指摘しているという (Burton R. Pollin, “Philosophical and Literary Sources of *Frankenstein*”, *Comparative Literature*, XVii, 1965, 未読)。クリス・ボルディックの言葉を借りれば, 「『ピグマリオンとガラテア』は, 純朴な被造物が人間社会のしきたりに順応していくという設定をもって社会批評の手段としており, 奴隷制, 暴政, 貧困, 策略を習得してしまうことに対する女性主人公の恐怖を示している。それは, メアリー・シェリーがド・ラセーの小屋でサフィーがうける歴史の授業に対する怪物の反応にもりこんだものと, まったく同じなのである」(文献4, p69-70)。

ピグマリオンと彼が創造し生を授けられた彫像ガラテアの神話。前回(第5回)の「芸術学各論」で取り上げたテーマがまさにこれであった。授業の終りには次回予告として, 小野俊太郎『ピグマリオン・コンプレックス——プリティ・ウーマンの系譜』(1997・6, ありな書房)が取り上げたハリウッド映画『パリで一緒に』(リチャード・クワイン監督, 1964)の一場面を紹介しておいた。『マイ・フェア・レディ』の一つ前にオードリー・ヘップバーンが主演したこの作品は, 一種の「メタ映画」となっている。そしてある場面でウィリアム・ホールデン演じる脚本家は, ヘップバーンのタイピストに映画脚本創作の秘密として, 『フランケンシュタイン』と『マイ・フェア・レディ』とが同じ構造を持っていることを教えるのだ。

『フランケンシュタイン』の物語が『マイ・フェア・レディ』, つまりはピグマリオン神話の話型と重なる面があるという事実は, このテキストを「芸術学」の講義で取り上げた大きな理由である。なぜなら, アフロディアへのかなわぬ恋ゆえに(あるいは淫乱な世の女性への嫌悪ゆえに)ピグマリオンは憧れの女性を象牙の彫像で創り上げ, アフロディアが生命を吹き込んだことで誕生したガラテアと結婚し子をなしたという元々の神話は, 近代に入るとアフロディアの体現していた女性的要素が消され, 「男性=芸術家」による「女性=美」の創造物語へと変奏されてゆくからである。

ルイス・ジェームズ「怪物の系譜—純文学と大衆芸術に生き続けるフランケンシュタインの怪物」は, ジャン=ジャック・ルソーの抒情劇『ピグマリオン』にも目を向け, 「『フラン

ケンシュタイン』を構想中の頃、ルソーの生地ジュネーヴのレマン湖のほとりにある山荘ヴィラ・ディオダティに仮寓していたメアリー・シェリーは、一八一二年頃には、ルソーの全作品中でも、よく知られるようになっていた『ピグマリオン』をよく知っていたと考えられる」と指摘している（文献6所収，p108）。実はこのルソーの近代劇『ピグマリオン』も、「エロティックな要素を消して、芸術家の情熱やイマジネーションが新しい命を生み出すというテーマを鮮やかに浮かび上がらせようとした」（ルイス・ジェームズ，文献6所収前掲論文，p108）ものに他ならなかった。

けれども、創り主ヴィクターが創造したのは、理想の「女性＝美」ではなく、醜悪な怪物である。ピグマリオン神話とはあまりに異なるではないかと疑問に思う学生もいるだろう。しかし、少なくともヴィクターもまた「美」を創造しようとしていたことだけは、しっかり強調しておきたい。ヴィクターは生命を吹き込もうとした物体について、「四肢は均整がとれ、容貌も美しく選んであった。美しく！」と語っていた。だが、実際に生命を与えてみれば、世にもおぞましい醜悪な怪物になってしまったというところに、この物語の深い逆説がある。「芸術学」の教材として取り上げるに値する重要な視座がある。

スティーヴン・バン編『怪物の黙示録』（文献6）の訳者である遠藤徹は、巻末の「訳者あとがきに代えて——断片の幸うところ」という一文で、興味深い例を挙げている（p283）。

先日、たまたま見たテレビの深夜放送でこんな企画をやっていた。

「海岸で若い水着姿の女性に声をかけて写真を撮る。それはしかし、その全身像を撮るためではなく、胸、腕、尻、脚などといった身体の各パーツの写真を集めることをねらいとしている。こうして蒐集した写真を並べて、胸、腕、尻、脚のそれぞれについて最も美しいものを選び出す。最終的に、これら各パーツのなかでそれぞれ最も美しいものを寄せ集めれば究極の美女の身体が手に入るだろう」といった趣旨のものであった。しかし、その結果できあがったものは、予想に反してなんとグロテスクな首のない女性の身体となってしまった。各パーツの釣り合いがとれず、奇妙に均整を欠いた身体になってしまったからである。

「美」を足し算のように重ねても「究極の美」は生まれない。では「美」とはいかにして生まれるものなのか。クリス・ボルディックも、「構成部位の美しさと出来上がった結合体の醜悪さをはっきりと強調することによって、メアリー・シェリーは彼女の時代の哲学的な議論にとって、またさらに美学的、政治的な議論にとって中心的であった問題、すなわち部分と全体との関係という問題を取り上げ、ドラマ化している」と述べている（文献4，p61）。

4）ヴィクターの語りⅡ

しかし、創り主ヴィクターがピグマリオンと決定的に異なるのは、彼の創造する怪物が男性であって、女性ではないという点である。そして男性だけを創造し、女性の創造を拒んだがために、ヴィクターには辛い責め苦のような悲劇が訪れる。『フランケンシュタイン』の副

題が現代のピグマリオンではなく「現代のプロメテウス」となっているゆえんである。

長い物語を語り終えた後、怪物はヴィクターに要求する。「自分のために女を創造してもらいたい。ともに暮して、生きるのに必要な心の共感を交わせる相手を創ってほしい。」(p190) そうすれば南米の未開自然の土地で秘かに暮すからと。怪物の嘆願にヴィクターも一度は心動かされ、女性の創造にとりかかるが、悪魔の一族が増える恐怖から、造りかけのものをずたずたにひきさき、残骸を海に投げ捨てる。怪物は絶望と復讐の念から「おまえの婚礼の夜に会いにゆくぞ」とヴィクターに言い残す。友人のヘンリー・クラヴァルが殺される。そして婚礼の夜、婚約者のエリザベスも寝室で絞殺される。

怪物の手にかかって、ヴィクターの親しい人間たちは次々と命を奪われてゆく。だが、ヴィクターも怪物の未来の伴侶となるべき女性を造りかけの段階で粉碎したのだ。創り主ヴィクターと創られた怪物とは互いの婚約者を殺し合う関係にある。女性の絞殺／結婚の禁止というモチーフは、ヴィクターの生命創造行為から男性による単性生殖の夢、女性の生殖能力の剥奪を読み取ろうとするフェミニズム的解釈とも重なってこよう。だが、ここでは特定の解釈を押し付けるのではなく、かように男性中心的・女性嫌悪的とも見える作品を、なぜ女性であるメアリー・シェリーが書いたのか、彼女の伝記を参照することで考えてもらう方向へと持ってゆきたい。

授業ではモネット・ヴァカン『メアリー・シェリーとフランケンシュタイン』(文献2)の巻末に付された訳者による「メアリー・シェリー年譜」の前半(p235)を配っておく。メアリーの父親である政治学者・小説家のウィリアム・ゴドウィンと母親である先駆的フェミニストのメアリー・ウルストンクラフトについては補足説明が必要なので何か事典のコピーでもと思ったが、J=J・ルクルセル『現代思想で読むフランケンシュタイン』(文献5)巻末の訳注からゴドウィンとメアリー・ウルストンクラフトの項(p198-9)を切り貼りしておくこととした。特に以下のところに注意を向けたい。

1797 ゴドウィンとウルストンクラフト結婚。

8月30日、メアリー、ロンドンに生まれる。

9月10日、母ウルストンクラフト死去。

1814 メアリー、シェリーと恋におち、父ゴドウィンを激怒させる。

7月28日、メアリーとシェリー、ジェーン(後にクレアと改名、メアリーの義妹)をも伴って大陸にかけ落ちする。このとき、メアリー16歳、シェリー21歳。

1815 メアリー17歳にして最初の娘を産むが、子どもは生後まもなく死亡。

1816 1月24日、メアリーふたりめの子どもウィリアムを産む。

3月、クレア、詩人バイロンと知り合い、彼の子どもを身ごもる。

5月、メアリー、シェリー、クレアの3人はバイロンを追ってスイスに行き、レマン湖畔でバイロンとその侍医ポリドリとともに夏をすごす。

バイロンの提案がきっかけとなりメアリーは『フランケンシュタイン』の着想を

得て、小説の執筆にとりかかる。

自らの出生直後の母親の死、そして二度の妊娠体験、特に最初の子の出生直後の死。この出産に伴う二つの死がメアリーに大きな精神的影響を与えたことは想像に難くない。とはいえ、出産による精神的^{トラウマ}の外傷というような問題は、工科系大学ゆえに多数を占める男子学生にとってはピンと来ないばかりでなく、下手に話すとあらぬ誤解や偏見を植え付けかねない。従ってここでは、妊娠・出産という女性の身体的体験に焦点を当てるのではなく、「芸術学各論」第4回で見た2本のハリウッド映画『狂える悪魔』『ジキル博士とハイド氏』に登場する女性像が、スティーブンソンの原作小説とは異なり、ハイド氏の上品で清純な婚約者（家庭を守り子を育てる母となるべき女性）とエロチックな酒場女（娼婦）との二つに典型的に分断されていたことを思い起させることとしたい。

メアリーは普通であれば前者の道を進むであろう女性であった。だが、妻子ある男性パーシー・シェリーと恋に落ち、父ゴドウィンに逆らって駆け落ちをし、若くして子を産もうとした彼女の大胆な行動が、やがて母となるべき女性を家の中に囲い込むジェンダー規制への抗いであったこともまた確かだろう。少なくとも母ウルストンクラフトにとって、そしてメアリー自身にとって、〈女〉という社会的範疇から逃れ、ペンを持つ女性として生きることが当時どれほど困難であったことか。二つの不幸な出産という出来事がメアリーに、家父長制社会における〈女〉の役割は母となるか娼婦となるかのいずれかであり、本音を言えば男性は女性の身体を媒介とせず自らの血筋を残したいのだが、それが不可能であるがために母となるべき女性を、性的快楽のための娼婦と分けしつつ家の中に囲い込んでいるのだという省察を呼び起したと想像してみても、おかしくはないだろう。単性生殖の夢を生きる創り主ヴィクターは、近代社会における女性の抑圧を見据えたメアリーの、男性的な欲望の批判的形象であったはずなのだ。

だが、このように近代社会全般にはば共通するジェンダー規範の問題へと拡張してメアリーの体験を意味づけることは、彼女とその両親が生きた時代の歴史性を見失わせる危険もあるだろう。それほどにゴドウィンとウルストンクラフト、パーシー・シェリーとメアリーが生きた時代は、ヨーロッパ近代史の一大転換期とも言える時期であった。

そして、その時代の痕跡はほかならぬ『フランケンシュタイン』の中にも刻み込まれている。作中の時間設定は漠然としており、冒頭のウォルトンの第一の手紙でも「一七——年十二月十一日 ペテルブルクにて」〈p19〉と年号に関しては曖昧化されている。しかし、ルクルセルは第十九章の、ヴィクターがオックスフォードに逗留する場面の「一世紀半よりさらに昔、ここで演じられた事件の記憶が、胸一杯に呼びさまされました。チャールズ一世が兵を集めたのはここでした。国をあげて王を見捨て、議会と自由の旗のもとに走ったのちも、この町は王に忠実だった。」〈p210〉という記述に注目する。

ルクルセルは言う。「このテキストはわれわれに、一六四二年という一つの日付(内戦のは

じまったこの年、ロンドンを敵の手に奪われて、チャールズ一世はオクスフォードに逃れたのだった」と、現在の日付を特定するすべ、すなわち「一世紀半以上」という語とをあたえて」おり、「それら二つの数字は、小説の舞台が一七九二年から一七九九年にかけて、つまりフランス革命のさなかであることを意味している」のだと（文献5, p92）。

フランス革命との関連を考えることなしに、『フランケンシュタイン』を考えることはできない。メアリーの父ゴドウィン『政治的正義にかんする探究』（1973）も、母ウルストンクラフト『フランス革命の起源と進展に関する歴史的、道徳的見解』（1974）も、フランス革命とジャコバン党の専制、それを批判したエドモンド・バークの『フランス革命についての省察』（1970）の登場とイギリス急進派の反応といった歴史的文脈のなかで書かれた本であった（ボルディック『フランケンシュタインの影の下に』（文献4）の第二章「怪物の政治学」参照）。

そして、フランス革命という問題枠を踏まえた時、フランコ・モレッティ『ドラキュラ・ホームズ・ジョイス』（文献3）の第1章「恐怖の弁証法」のテーゼがにわかに注目されてこよう。モレッティによれば、「ブルジョア文明の恐怖はふたつの名前に要約される」(p19)。フランケンシュタインの怪物すなわちプロレタリアートと、ドラキュラすなわち資本である。「フランケンシュタインの発明した怪物は、資本主義的生産過程の含蓄ある隠喩」(p25)であるとするならば、『フランケンシュタイン』とは大航海時代以後の植民地主義がヨーロッパに可能にした二つの革命、フランス革命に至る市民革命と産業革命とが呼び覚ました新たな恐怖を「怪物」として形象化してゆく端緒を開いた、極めて重要なテキストであったと言い得るだろう。フランケンシュタインの怪物はいつ目を覚めたのか。それは雷鳴のとどろく夜、革命という歴史的な雷鳴のとどろく時代の渦中であつたのだ。

付記 『フランケンシュタイン』からの引用は、1931年版を元にした森下弓子訳、創元推理文庫版を使用し、〈 〉内にページを記した。

追記 実際の授業公開では、ここまで述べて論点のうちの幾つかを話した後、後半ではビデオ映像を用いて『フランケンシュタイン』の演劇化、映画化に伴うイメージの変容を概観した。しかし、紙幅の関係もあるのでそれらは割愛し、特に1931年のハリウッド映画『フランケンシュタイン』については他日を期すこととしたい。

なお、授業を聴講して下さった先生方からは、その後でさまざまな意見や感想をいただいた。この場を借りて、お礼申し上げたい。また、第二部建築学科「卒論セミナー」で「プロメテウス神話の研究」に取り組んでいる安田嘉徳くんと対話からも多くのヒントを得たことを記しておきたいと思う。

（本学助教授）