ゴシックにおける意味と形式，モチーフ群についての一考察 − Day, Kilgour の著作を中心に

千代田夏夫*

（2015年10月27日　受理）

Content, Form, and Motifs in the Gothic: Reading the Critical Assessments of Day and Kilgour

CHIYODA Natsuo

要約

本稿ではゴシック研究において重要な位置を占める William Patrick Day の *In the Circle of Fear and Desires: A Study of Gothic Fantasy*（1985）および Maggie Kilgour の *The Rise of the Gothic Novel*（1995）を精読・比較し，しばしば定義不可能ともされるゴシック小説 / ロマンスについての参照枠をつくる試みを行う。Riquelme や Halberstmam による Gothic-Surface 論との共通性も探りつつ，ゴシック文学の意味と形式，肖像画，両性具有，窃視，法等の伝統的ゴシックモチーフについて改めて考察を行い，アメリカモダニズム期の F. スコット・フィッツジェラルドをはじめ通常文学研究においてゴシックと見なされない作家・作品にもゴシック性を論理的に見出すための基礎研究を行うものとする。

キーワード：ゴシック研究、デイ、キルガウア、フィッツジェラルド

* 鹿児島大学教育学系　講師

・はじめに

本稿はゴシック研究において重要な位置を占める二著書 William Patrick Day *In the Circle of Fears and Desire: A Study of Gothic Fantasy*（1985），Maggie Kilgour *The Rise of the Gothic Novel*（1995）におけるゴシックという文学ジャンルの定義および種々のモチーフ分析を確認しつつ，Fred Botting など多くの研究者に定義不能といわれることも多いゴシックというジャンルについて，ゴシック研究における何らかのコンセンサスを見出そうとするものである。ヴェイル，肖像画，インセスト，探偵，両性具有等の具体的モチーフにおける両書の見解を見ながら，フィッツジェラルドをはじめとする20世紀モダニズムアメリカ小説等の「非ゴシック」とされる作品をゴシックの系譜におく試みの一助としたい。

Ⅰ　意味と形式

Ⅰ－1．語り－夢－ゴシックの意味と形式

ゴシックは「意味ある中身（meaningful content)」を持たない「「ただのエンターテインメント」」であるか。「意味ある（meaningful content)」としてアレゴリカルに読もうとする人々もある（13)。いずれにせよ「ゴシック・ファンタジーは我々に，中身（content）から形式（form）を切り離すことはできないというありふれた公理（truism）について，再考を余儀なくさせる」（13）というテーゼから Day は *In the Circles of Fear and Desire* を始める。これは Riquelme や Halberstam らの，われわれの表層がありそれに対する深層があるという考えを Day が多用する語でいえば「転覆する / 攪乱させる（subvert)」ものというゴシック主体論に通じるものでもある。ゴシックの中心的事実は「ゴシックの，現実世界との非連続性の宣言」（13）である。これは一章最後の「ゴシック・ファンタジーの想像力の認識における限界は，きわめて強みとなる」(74)，なぜならそれは新しい神話や宇宙体系などを作り出さずに「ゴシック的逃避は読者に我々が生きねばならぬ世界へと直帰させる」からである。「読者に異なる世界を拒否することで，ゴシックは自らが発した世界への批判を強めることができる」（74）という逆説的なゴシック＝リアリスティック論への帰着と呼応しあうものだろう。冒頭の疑義に対してはデイは「ゴシック・ファンタジーの中身（content）は読者の推定と期待の相互作用の中にある」（13）と述べる。

Day は「語り（narrative）とは基本的に意味を有する連なりを持つ行動（action）である」(42）とする。そのうえで「ゴシック・ナラティヴはそのモデルとして夢，悪夢，幻覚をとる」（43）とし，「夢，悪夢，幻覚は語りの形式では全くない。それらは意味ある連なりをもつ行動（action in meaningful sequence）を完全に欠く」（43）と断ずる。つまりここで，ゴシックの語りと夢とは関連付けられ，かつ通常の語りが持つ「意味ある連なり・一連の出来事」との決別が示されるわけである。「「形式を有さない（formless)」な語りを創造することで，ゴシックというジャンルは語りが現実を描く能力に疑義を付すのであ」（43－44）り，「語りの創造においてゴシックは異種混交的にまたパロディックに他の形式を引く」（45)。「ゴシックは現実は意味あ

る因果律の連続（meaningful chains of cause and effect）からなるという認識，意味は行動のパターンの数々に存するという認識，行動は進化か変化さえもたらすという認識を覆す」(44)。そのうえで「ゴシックにおいては行動は起こらない」(44）という一文に至る。

「ゴシックにおいては，いかなる行動（action）も実際には起こりえない」と Day は断ずる(44)。これより以前に「行動 (action) の性質は自己の他者との関係である」(15) と述べられる。これはすぐにここでいう行動とは「単なるエネルギー運動ではない」旨が示され，「どのような行為も決して意図した結果を達成できない」と続けられる。このテーゼは「自身の保身のためにマンフレッドが行うすべては彼の崩壊に向かってしまう」(22)「アンブロージオが自らの男性性を確たるものにしようとする行動（act）は彼を非男性化して（unman）しまう」(123)。「ヴィクターが自分の男性アイデンティティを拡大すると考えた関係性は実際のところ矛盾と緊張を彼に強いるひどく不安定なものになってしまう」(142）等，Kilgour の諸作品分析にも共通性を見ることができるものである

意図した結果を達成できないということは，Day によれば「読者がこのようなジャンルに期待する伝統的 / 慣習的期待を攪乱（subvert）する」こととなる (45)。「行動は決して前進的ではありえず，ただ円環的なものである」「意味ある行動（meaningful action)，―ポイント a からポイント b に動く行為―は，身体的にも精神的にも不可能である」「ゴシック・ファンタジーはポイント a からポイント b への後退する行為を描く，ただしこの行動の中でその行動者（actor）のアイデンティティは損なわれる（erode[s])」「何を試みるにせよ，彼の行動は彼自身の崩壊に至る」(44-45, 強調筆者）と Day は記す。「ゴシックの主人公は意味ある行動の幻想のみを達成する，というのもすべての動きは実際のところ同じ動きであるから」である。「行動するものは，意図はどうあれ，自己破壊に至る。受動的なもののみ，行動の幻想へと引き込まれることを拒絶するもののみが救われる。ゴシックにおいては行動すること（to act）は無意味と忘却の中へと身を投じることである」(45)。この「自己破壊」のヴェクトルは同書後半，フロイトにおける the death instinct と対比される（177)。「客観的行動の意味性を否定することで，このジャンルは客観的物理的世界の意味，19世紀に現実性を意味していた世界を否定するのである」(45)。この行為と無意味＝意味の不在は Napier の，ウォルポールやベックフォードにおいては小道具が「決定的に意味の共鳴を欠いている」「真実のシンボルとしては機能していない」(Napier 37）との主張にも通じよう。

ではゴシックはどのような形式を創造するのか。Day によればゴシックはロマンス，東洋物語，センチメンタルノヴェルをパロディ化するが，それは前述のように慣習的な期待を攪乱し (45)，ゴシックはそれ自体のルールとして「きわめて信頼できない（highly unreliable）な語り手と，それに匹敵するような語り手とを，同じテクストで発展させる」(45)。パロディの議論を行った後 Day は，「ゴシックは反動的形式（a reactive form）であるため，効果発揮のために常にオリジナル (originals) を必要とする。ロマンスとリアリズムの伝統なしにはそれは消滅してしまう」(61）と論じる。すべて「伝統的な（conventional)」対立項あってこそのゴシックなのである。

Ⅰ－２．多重性－声，視点，物語

Dayによれば「もっともゴシック的な語りの構造は，そのジャンルのすべての語りに伴う（implied）声と視点の多重性を開発／利用（exploit）する」(46)。引き続いてこの例としてDayは『フランケンシュタイン』（1818, 1831）のウォルトンの語りや怪物の語り等の多重構造を語るがこれはセジウィックのいうstory within the storyの構造と同じであろう。「tale within a tale/enfolded taleの構造，屈折と反射のプロセスは読者をして小説を現実のアナローグとしてみることから逸らせる」(47)。これはゴシックにはアレゴリーがないというデイの繰り返される主張である。そしてこの多重構造を指して「本当の語りの構造は行動の連なりではなく物語（stories）の連なりである」(47）とDayは述べる。引き続いて「小説中の行動（action）は破壊され断片化される。各物語の中の物語（story within the story）はリアリステックで客観的な語りのスタイルのうちに出来事の連なりとして現れるように見えるが，実際のところ線的因果律（liner chain of cause and effect）は実際の語りのユニット群（units)，つまり起こった出来事に対する登場人物の解釈を体現する物語群（stories）に従属するのである」(47）との記述がなされる。語りの一つ一つは他の鏡であり分身であり物語群の「行動群（actions)」は物語群を語る「行動（action)」の，より大きなパターンに従属する。これはつまり円環構造であり，『フランケンシュタイン』では「我々は初めに戻る」。この小説形式では「進歩も自己発見も目覚めも不可能である」(47)。KilgourはKate Ellisを引きつつ「伝統的に男性性と結び付けられる線性と女性性と結ばれる円環性の融合」を『フランケンシュタイン』のナラティヴに見るし（213)，非教養小説，Unbildungとしての『ユードルフォの謎』（1794）論をDavid Durantを引きつつ展開する（114)。

そしてDayはポーを論じ，「表面上は客観的に見えても」，因果律にのっとって構造されているように見えても，「黒猫」(1843）においてポーが「事実の連なり（chain of facts)」と呼ぶものは「意味の連なり（chain of meaning)」ではない」とする（48)。またホッグを論じつつ「ゴシック・ファンタジーは行動（action）の表象というよりも語りのセットから成っているので，それは鏡の廊下，互いを分身にしあい反射しあう物語群の連なりとなる」(49)。「物語は別の物語へとつづき，それはゴシックというジャンルの力学の繰り返しである。小説は物語群の連なりとなり，すべての物語は同じものなのである。これはつまりゴシックというテクストにおける，「意味ある行動の崩壊」と共鳴する。テクストが折り込まれれば折り込まれるほど語りの構造は崩壊するのである」(49)。Dayが繰り返すのは，ゴシックが創出するのは「無形式（formlessness)」であり「ゴシックの有する，我々が期待する，物語とは行動の意味ある連なりないしテクストの外のアナローグ（類似）として機能するという役割の，否定」(49）であるという主張である。「ゴシック・ファンタジーは独自の形式を持たない」「名づけられない（unnameable)」(14）性質のものなのである。

Dayによればゴシックはまず「ロマンスやリアリズム小説，現実の宗教的ないし科学的解釈の断片（fragments)，小片（bits)，かけら（pieces)」から始まる（59)。そして「ゴシック

はパロディックに世界とかかわる」(14) のである。パロディは引喩とメトニミックに関連する。「ゴシック・ファンタジーは他の語りへの引喩群（allusions）の連なりとなり，伝統的な期待が予期しつつ裏切られる幻想の連なりである」(49)。この「期待の裏切り」は，裏かと思えば表，という Halberstam や Riquelme の Gotihc-Surface の論の構造にもつながろう。ゴシックはその存在自体に分身性をア・プリオリに有している。「パロディとは分身の創造（the creation of doubles）に基づく文学上のテクニックである」（59）と Day は述べる。「パロディが形而上的に用いられるとき，それがゴシック・パロディである」（59-60)。「ゴシックはその起源を怪物的と同時に滑稽なものともするが，代替は示さない」「対象が人間的であると同時に文学上でもあるのでそれは形而上的となるのである」「ゴシック・パロディは形而上的不安定と不安の状態を作り出し，その歪んだレンズで我々は世界を見る」「パロディはそれ自体のヴィジョンを生むことはない」等の Day の主張は続く（61)。また「ゴシックはロマン主義とリアリズムの超越のヴィジョン双方をパロディ化する」のである（72)。そしてそもそもゴシックは反動的なものであるので原型（originals）としてのロマンスとリアリズムを必要とするという件を思い起こしたい（61)。ゴシックは基本的にパロディなのである[1]。

Ⅱ　主体性

Ⅱ－１.「ゴシック的雰囲気」―「雰囲気」としての定義の可能性

Sedgwick はヴェイルのイメジャリを仔細に分析するが[2]，それは Day の「ゴシック的雰囲気　悪夢としての主体性」（27）の議論と相関的なものと読まれえよう。「ゴシック的雰囲気と我々が呼ぶところのもの（what we call Gothic atmosphere)」（27）は「部分的には主体性の機能を有」する。「ゴシックの雰囲気は自己の崩壊を鏡映しにするし，自己が分身化したアイデンティティに断片化されるがゆえに，自己は自身を客観的世界との関係においてみることができなくなる」(28)，つまり『ケイレブ・ウィリアムズ』（1794）においてケイレブとフォークランドが互いの分身となるという件もこの主張に通ずる。「「主体化された」(‘subjectified’)」ゴシック世界において唯一可能な関係とは自己の片々の関係のみである」(28)。「客観性を溶解させることで同時に，ゴシック・ファンタジーは主体性の概念を溶解させる，つまり他者と自己との区別が不可能になる」「私と私でないものとの区別がつかなくなり」「区分自体の有効性が問われ」(22)，そして「ゴシックの世界とはまったき主体性（utter subjectivity）の世界なのである」(22, 強調筆者)。この「すべて主体」のテーゼは換言すれば二分法の消失ないし一元化であり，「ゴシックの主体には表層があって深層があるという二分法は幻想である」と

---

[1] Day, 10-11参照。

[2] *The Coherence of the Gothic Conventions* 第四章。

いう Riqulemeや Halberstamらのテーゼはもちろん，あるいはDay自身の「表層は実質である」（14）との主張とも同軸のものといえよう。「ゴシックは我々が見る物どもの安定性に対する，我々の推定の幻覚性と創造するものの非現実性を示唆する」（68），このデイの論は冒頭の「form と contentは切れ離せないという公理への疑義を呈させるゴシックの機能」と共鳴する。そこでは「変態（metamorphosis）と変容（transformation）が法（rule）となる」（22）がゆえに「すべてのものが対立物となる」。この変態変容のゴシックルールゆえに美と天使は悪魔と醜さに変わるのだが，それを受け入れられない『ねじの回転』（1898）の家庭教師は，「表面的な善の認識（superficial identification）」（118）に飛びついてしまい，「物事の表層の下を，大変深く考えることを拒否する（unwilling to probe very deeply below the surface of things）」（118）ようになってしまう。

Dayによればウォルポールとベックフォードがこの主体客体の崩壊について与するところは少なかった。「『オトラント城』『ヴァセック』はほとんど「雰囲気」を排除しているように見えるが，比してラドクリフやブラウンといった1790年代の作家においてはこのようなゴシック的雰囲気の全き完成を見ることができる。サスペンス，予感，不確かさ，忍び寄るたそがれと暗がり行く場面は，この雰囲気が達成される伝統的（conventional）手法である」とDayは続け，「『メルモス』のモンサダのくだりでは時計のような客観現実性のシンボルも主観性と溶和し，経験的な時計の感覚は無と同時にすべての単一のイメージに溶かし込まれる」（30）とする。Dayはこの『放浪者メルモス』（1820）の箇所を引きつつ，ゴシックにおいて「真の恐怖とはゴシック的雰囲気が完全に支配し，伝統的・安定した自己と他者との分別が永遠に消滅することにある」（30, 強調筆者）と述べる。真の恐怖という点では『モンク』とホッグの『義認された罪人の私的回想録と告白』（1824）を評しつつ「悪魔たちは犠牲者に実際の力は有さない」，「この悪魔たちは，人間の登場人物らの怪物性の投射であるから」と主張している点にも注意したい（39）。つまりゴシックにおける恐怖とは「外部からではなく内部由来のもの」ということである。ゴシック初期においては雰囲気の効果を作家たちは異国的情緒や時間軸遠隔において達成しており，同時代性を初めて導入したブラウンは自空的感覚の乏しいアメリカの荒野のヘリを用いた。ゴドウィンだけが『ケイレブ・ウィリアムズ』において現在のイングランドという認識可能な時空間を用いたのである[3]。

ところがDayによればこの「ゴシック的雰囲気」は「物理的な科学，時空軸の法則の世界を覆すのみならず，怪物や化物，奇妙や異国情緒という風に変形される神霊的（numinous）世界もまた覆す」（36）のである。「神霊的（the spiritual）」の拒絶はまず最初にラドクリフに現れる（36）。これは彼女が「説明可能な「超常現象」」を描いたことでも裏づけできる。ルイス／アンブロージオの超自然的世界はゴシック世界の一部であり，天国地獄の伝統的観念を

[3] Day, 31参照。

超越している」ので，アンブロージオの超自然的苦痛は描写されない（39）。上述の主として Day の議論の数々から，ゴシックは雰囲気としか呼べないものであるという定義も可能ではないかと思われるのである。

Ⅱ－2．表層／深層－二分法の崩壊

Day の表層／深層に関する主張をさらにみてみよう。「ゴシックの外の世界との関係はアレゴリカルではなくパロディックであり」（13），「ゴシック・ファンタジーの表層（the surface of the Gothic fantasy）はその実質（its substance）である」（14）との主張がみられる。ほぼ同じ内容を Kilgour も『ユードルフォ』を論じ「テクストのタペストリーや覆い（coverings）への拘りが示すように，『ユードルフォ』は表層に留まる（*Udolpho* stays on the surface)。エミリーよりほかにはキャラクターの内部はほとんど見えないし，彼女自身自己検分にはほとんど関心がない。この理由の一つとしてラドクリフは，顔が人柄を示すと信じているサントベール同様，ラドクリフにとっては表層が実質なのである（surfaces are substances）から」（171）と述べる。実際1790年代当時顔が性質をあらわすという考えの流行があった[4]。そして「物語の意味の終末論的開示」によってモントーニもやすやすと消滅し，「彼の表層の下（behind his surface）には何もなかった」ことが明らかとなるのである（171）。

Day によれば，ただ温かい家庭のみを欲した『フランケンシュタイン』の怪物はヴィクターからもデラシー家からも「その恐ろしい外見ゆえに（because of his horrifying appearance)」（142）拒絶されてしまう。『フランケンシュタイン』も表層の物語，表層がドライヴとなって進行する物語とも読めるのである。それは『モンク』（1796）のマチルダの「外見（appearance)」がアンブロージオを安全な窃視の教会から追い出す構図や『美しく呪われしものたち』（1922）において顔がドライブであった件にも通じるものであろう[5]。『ウィーランド』（1798）のカーウィンの appearance の機能（128）にも注意したい。Kilgour は『モンク』論でアンブロージオを評し「無垢な表層（innocent surface）と邪悪な実質（evil substance）に引き裂かれた（split)」存在とし，彼は「無垢の外面（appearance of innocence）と統合（integrity），悪の実際（reality of evil）と二重性（doubleness）に分断される（devided)」（144）と記す。演劇性と表層のモチーフの連関については，「作中に用いられる演劇的（theatrical）メタファは－中略－登場人物らは社会が要請する役を演じている役者（actors）であることを示唆するが，そのより社会的には受容されにくい本当の（real）アイデンティティは表層の外見の下（under the surface appearances）に潜んでいる」（145）と論じる。「登場人物らは様々の変装（disguises）をする」という件は Day の『ケイレブ・ウィリアムズ』論とも通じよう。「ル

---

[4] Kilgour, 252参照。

[5] 千代田参照。

イスの演劇的社会は外見（appearance）と実質（reality）の分離（division）に依拠しており，その分断は個人の力へ利用されるものかもしれない」という指摘である（146）。分離そのものが発展し，「ルイスの作品世界は性の分離によって分岐してゆき，そのナラティヴは対照的だがパラレルでもあるアントニアとアンブロージアの物語群への分かれてゆく」(146)。

Kilgourによれば「視覚は表層の外見のみ（only surface appearances）を示すのに比べ，声は伝統的に内なる真実と人の本質（inner reality and essence of a person）を伝えると理想化されてきた」(148)。「この声と人柄の対立の構造は『フランケンシュタイン』における重要箇所である。怪物の醜い外見は彼の雄弁と対照化させられ，怪物はその雄弁こそがより真実の彼の内なる性質の表れと信じるのである」(249-50)。しかしその声も裏切る。「声も結局のところ偽物（false）とわかるのである。それらの背後の現実（reality）に気付くときに暴露される劇場的錯覚なのである」(151)。つまり外見に対する深層／内面として措定された声の欺瞞性が暴かれることによって，モンクに成立するかに見えた二分法も崩壊することがKilgourの議論を通して確認できる。

Ⅱ－３．ヴェイル－複数次元にまたがる「隔壁」と「ぼやかし」

Dayは「ゴシック小説においては現実を隠している主体性のヴェイルの感覚は，ゴシック世界の相そのものである」と述べる（28）。Kilgourが『ユードルフォ』論で論じるように，作家の意図は暴露でなくサスペンスに，ヴェイルの背後に何があるかでなくヴェイルそのもの（130）にある。「自然は決して人間の心から切り離されない，というのは人間の心そのものが自然を覆うヴェイルであるから」(130)「黒いヴェイルはラドクリフの手法とその手法による世界への覆いのイメージとして適切である」(131)，「自然は神のヴェイルであり，また召使がエミリーにヴェイルを投げる段は，エミリーと侯爵夫人の類似（resemblance）を明らかにするのみならず「失われた過去を生き返らせる媒介（medium）となるのである」(131)。

Kilgourによれば「（棺布などの）これらの異なる覆いの数々と数々のヴェイルはある機能の領域を満たす。つまりこれらはメランコリーを癒す雰囲気（atmosphere）や，より崇高なミステリを創出する。ヴェイルは女性の保護として機能すると同時に女性への抑圧としても機能する（この曖昧さはヴェイルが修道院と結婚双方と同一化されることで明らかとなる），また過去と現在の連続性を創出し，そうすることで過去と現在の同一化を強調しすぎることもある」のである（131）。つまり同時にヴェイルは過去現在の非連続性も示すのである。「表面上の類似（superficial resemblance）にもかかわらず，ヴェイルの下（underneath the veil）のエミリーは侯爵夫人ではないし，黒い棺布は幽霊ではなくエミリーの恐れる山賊を覆うのである」(131)。「覆いとおおわれる物との間のギャップ」「サインとサインされるもの（sign and signified）のギャップ」はエミリーと読者の失望そして解放の源である。

Kilgourは『モンク』論で「欺瞞の外見（appearances）の場所として，教会で女性たちはヴェイルを被りまた外す」と論じる（147）。ヴェイルを女性性のメタファととりうるならば，

ゴシックにおける一種の救済として両性具有性の重要さを強調するDayにとってカソリック教会と異端審問が両性具有の象徴であったように，Kilgourにおいても「宗教的祈りは性的出会い，ここではストリップショーに還元されるのである」（148）というように教会に性的イメージを強く重ねる傾向がみられる。教会に両性具有のイメジャリの議論の端を見つけることは可能であろう。「教会の欺瞞（hypocrisy: 芝居に出ること，役を演ずることが語源）は実にもろいヴェイルに覆われている」（150）「読者は冒頭からヴェイルを通してのみ見ることを許されるが」それはすぐに解禁され「作者はストリップショーの連続によって外見の背後の現実（reality behind appearances）を暴露し続ける」（150）とKilgourは続ける。つまり作者は「宗教はすべて劇場であり性的出会いを隠す覆いであると知らせる」（150）のである。

ヴェイルのイメジャリという点では「この分野の一人称の回顧話法」は話のひとつひとつのあいだに「立ち塞がる（interpose）」という点で「話の一一が思い出さ」れ，「記憶のヴェイル」のイメージを引き出す」（46）というDayの議論も思い起こしたい。ゴシック・ファンタジーとは「語りの形をとった行動というよりは，再び語られるtaleであり語りに変化した記憶」なのである（46）。

Ⅱ－4．探偵－無意味／有意味と，怪物性の受容

Dayは「ゴシック・ファンタジーから探偵役は生じる」（50）と端的に述べる。ポーに限っても「アッシャー家の崩壊」（1839）と「モルグ街の殺人」（1841）「盗まれた手紙」（1844）の間にそのリンクをDayは見る。「探偵小説はゴシック的ヴィジョンへの自然な反応だったのである」（50）。ここで，「モルグ街の殺人」中デュパンが「真実は表層にある（she [the truth] is invariably superficial）」（Mabbott 545）と語っていることを想起したい[6]。「ゴシック・ファンタジーには有効なヒーロー，自身の努力で謎を解き恐怖を終わらせる人物がいない。探偵役は真実のヒーローの欠如による緊張から生まれたのである」とDayは論じる。そして「探偵役は実際のところ，ゴシックが必要としてはいても維持できない役どころである」，なぜならこのような役は秩序を回復してしまうからである。秩序の回復をゴシックの終着点とする坂本の論[7]がより細分化されているとも読めよう。「ゴシックのロマンスに対する批評はロマンスの書き換えを生じせしめ，そしてロマンス追求ヒーローは探偵として戻ってきたのである」（51）。このプロセスをDayは「黒猫」（1843）「告げ口心臓」（1843）「天邪鬼」（1845）に見る。「ポーは「事実の連なり」を示すが決してこれら事実の説明は行わない」（51）。「ポーも彼の登場人物らも殺人の動機について説明はできず，これはゴシック的世界の支配下にあるということで

[6] この箇所については日本比較文学会第77回全国大会（2015年６月14日於立命館大学）におけるシンポジウム「日本ミステリーの黎明」における井上健日本大学教授のご発表に教示を得た，記して謝す。
[7] 坂本，35。

ある。出来事の連なりは明らかにされるが意味は明らかにされない，つまり各物語は無意味な暴力，凶器，恐怖のイメージというだけである」(51) と Day は論じる。

「ところが読者はこの無意味のヴィジョンを受け入れがたい」(51, 強調筆者) のである。そこでポーは「説明し出来事を意味のある (meaningful) パターンに組成する探偵を発明したのである」(52)。「探偵による秩序の回復」という点ではコリンズ作品も同様と Day は言う。しかし同時に「探偵に勝利は単に一時的にすぎない」(53) のである。「探偵は探求を持たぬヒーローであり，その唯一の使命はゴシック世界と通常の現実世界とのあいだのバリアの一時的修復にすぎない」のであって「バリアを修復すれば彼はまた homeless となるのである」(56)。

探偵は「クエスト・ヒーローに比して，行動の人間 (man of action) たる度合いがずっと低」く,「クエスト・ヒーローと異なり，探偵は自身のアイデンティティを求めていない」(53)。恐怖とアイデンティティの問題が直結している他の登場人物に比して，この点では探偵は犯罪者に近いとも Day は述べる (53)。そして探偵の「反動的性格 (reactive nature)」は彼のアイデンティティが秩序の世界ではなくゴシック世界によるものと示す。犯罪者を告発しつつ自身の存在を犯罪者に依らねばならない探偵のアイデンティティを，Day は「二重の (doubled)」と呼ぶ。Richard Wilber の「デュパンと D 大臣は兄弟」説を引きつつ，その同化を doubling と呼ぶ (54)。そして結局探偵は自身の，怪物性を潜在させた「二重のアイデンティティを受け入れている」から，理解解決の力を発揮できるのである。「ゴシック・ファンタジーでは人間の想像力はそれが見出す恐怖を自身の内にのみ外面化できる」(42) という「自己疎外」の要素の指摘と考えあわせたい。そして「いかに探偵は自身の二重の性格を受け入れ生き延びることができるか」といえば「ゴシックヒロインのように探偵は本質的に「反動的 / 復古的 (reactive)」なのである。探偵もヒロインも「行動 (action) を能動的には行わない，他者の行動に反応 (respond) するだけである」(55)。

ここで Day は「ヒロインは探偵小説における探偵の位置を，往々にして占める」と,「探偵－ヒロイン」のリンクを示す。ヒロインも探偵も conventional world に戻れるが，ヒロインはもはや呪いにとらわれてしまっている (56)。探偵は本質的に「両性具有的 (androgynous)」であると同時に「本質的に孤立した (isolated) 存在」である。これは「もっとも重要なのはゴシックの主人公は常にひとり (always alone) ということである」(19)。Kilgour によれば典型的ゴシックヒロイン『ユードルフォ』のエミリーは「異国の地の (in foreign land) 保護なき孤児で，孤独で力なく自己決定の力を奪われている」(117)。なお Day は「今日本屋の「ゴシックロマンス」ないし「ゴシック」コーナーの人気小説のヒロインは，1790年代のゴシックヒロインの直系子孫である」(16) と述べる。

Ⅲ　距離

Ⅲ－1．窃視－対象との距離

Day は「主体 / 主題（subject）と効果（effect）は互いの鏡像である」とする（63）。Day は「読者の奇妙な快感」を，ゴシックにおいては恐怖の対象と欲望の対象が同一（55，59，63）であるという，著作の題名にも表れたテーゼで説明する。「小説内では自己を破壊する恐怖と欲望の一体性が，読者にとっては快感となるのである」（63）。

この力学の説明に Day は「窃視症（voyeurism）」を持ち出す[8]。なぜなら「窃視症の状態においてのみ，人は安全でいられる」（68）からである。（ただし「この安全も幻覚にすぎない」（68））。「観察の行為（act）は連合的ゴシックモチーフである，それは自身を見る行為（act）である」（64），これは『グレート・ギャツビー』（1925）の一章および七章のデイジーへの眼差しと彼のナルシシズムを思わせる。「登場人物らの自身の分身の観察経験は読者のテクストへの関係と二重うつしになる」（64）。ドリアン・グレイが自身の肖像画を指して“the most magical of mirrors”とする箇所を引きながら「窃視者の注意は自己の鏡像（a mirror of the self）に向けられる。それが魔術的（magical）であるのは，観察者は観察されたことごとの結果（consequences）から守られているから」（65）であるという件は，フィッツジェラルド作品において（Day がゴシックの origin とする）romance の結果としての（忌避される）consequence ＝子供がゴシックという装置を用いることで二次元にとどめられるという拙稿[9]の主張と通じよう。「巻き込まれることなしに（without involvement）見ることのできる窃視者の能力」（66）は，ヒロイン＝探偵の構造と通ずるとデイは論じる。ならばフィッツジェラルド作品の男性主人公たちもそうではないか。もとい彼らは Day がまさに探偵の属性として論じる両性具有性（56）を高く有する，男女の同一性が高い存在なのであった。

Day の述べる「自身の恐れと欲望のスペクタクルとが外化され明らかになったアイデンティティへの熱中は，窃視者は常に安全な距離からそのスペクタクルを見なければならない」というテーゼ（66），これはギャツビーの，デイジーへの距離－それが失われた五章も含めて－にそのまま当てはめられよう。それは「（探偵の）分析的距離」（66）でもある。自己の最も深い欲望からの距離が保たれる限り窃視者の力は無限であるというデイの論は，infinite hope から引き出されるギャツビーのエネルギーに相当し，「その距離が失われるや否や，主人公はスペクタクルの参加者となり，自己の分断と崩壊に至る」（66）という分析もそのまま七章以降のギャツビーに当てはまる。そして結局ゴシックの窃視者はいつも観察されるスペクタクルへの参加を強制されるのである（67）[10]。Kilgour も窃視症は『モンク』冒頭の教会場面の分析にお

---

[8] フィッツジェラルドの妻ゼルダが夫の作品を自分の捜索を剽窃したものと常に主張していたことに留意したい。

[9] 千代田参照。

[10] しかしながら「カーウィンは窃視者の安全な位置に留まる」（Day 128）。

いて用いられることを「第一章においてヴェイルのイメージは，皆が他者を好色に見ている演劇的世界の窃視症的側面（voyeuristic aspect）を高めるのに役立つ」（148）と論じる。「ルイスにとって視覚は欲望であるが」アントニアの場合ヴェイルを被っているため，最初は「「比類なく甘い」声」によって出会われる。ただしこの声の本質性の虚偽性の暴露こそがゴシック性であることを重ねて確認したい。

Ⅲ－２．『夜はやさし』における用例－過剰接近への布石

この距離の問題については『夜はやさし』（1934）に興味深い用例が見られる。第一部11章，決闘を離れたところから見物しようというキャンピオンの言“we could watch it from quite far away”（47）は決闘という「古風（archaic）」（46）なスペクタクルのモチーフに対して発せられるわけで，Dayのゴシック論に合致する好例といえよう。決闘見物を進めるスピアズ夫人も「近くに依る必要はない（you needn't go up close）」（48）と述べ，トミーは「距離がおかしい（the distance was ridiculous）」と不服を申し立て，距離感のモチーフが種々に前面に出される。夜明けにゴルフ場での決闘見物に出かけるキャンピオンとローズマリーは文字通り「観察者（the watchers）」と記され，「本人同士（the principals）」（49）と対をなす。この決闘騒ぎは種々の言葉で示される。そのアナクロニズムはarchaicの語に明らかであるし，ヨーロッパ人トミーは「笑劇（farce）」として「ここはアメリカじゃないんだぜ」（50）という新旧両世界の距離感も打ち出す。circus, clownの語も用いられる。いずれにせよ，red yellow blue-gray, glaucous, rosy morning等々美しい色彩に満ちた朝の爽やかな空気の中で行われる滑稽さを帯びたこの一連のepisode（50）は，Dayがゴシック論で用いるspectacleであろう。「他人の観察はしばしば，常時ではないにしても，内密理に，ゴシックの連合的モチーフである」（64）のである。「読書行為は本質的に窃視的である」「安全な距離から読者は自身の欲望が形作られるのを見て－後略－」（64）等，Dayはテクスト内の進行と読者とテクストとの関係を並行して論じるが，またテクスト内に限っても探偵の「分析的距離」「安全な距離」が語られる。ところが「自身の恐怖と欲望，また外化され可視化されたアイデンティティへの魅了は，窃視者は常に，最初は安全な距離から観察されたスペクタクル（spectacle first observed from a safe distance）に参画せねばならぬことを意味する」（66）。キャンピオンはともかくとして，第一部最後の殺人事件を経てローズマリーは「ダイヴァーさんたち（the Divers）」（51）とよぶ「その人物（the person）」（51）に参画することとなるのは明らかである。そして「ひとたびその距離が失われれば，主人公はスペクタクルの参画者となり，自己の分断化崩壊へと至る」（66），これはまずディックに当てはまろう。ディックの距離の問題といえば時系列をさかのぼるニコルとの過剰接近がまず挙げられるが，ローズマリーともまた過剰接近をなす。つまりゴシックにおける窃視者たちは結局はその（適切な）距離を測り損ねて観察対象に飛び込まざるを得なくなりそれは自己の崩壊に至るということである。これはさまざまの視線が飛び交う『ギャツビー』においても種々の視線の交錯について当てはめられよう。

Ⅲ－３．肖像画－窃視対象としての肖像画

ゴシックにおける肖像画のモチーフにおいては拙稿で論じたところであるが，Day の議論ではアンブロージオが大切にするマドンナの画－これは実はマチルダが自らに似せて描かせたものであった－，これを見ることが窃視行為にみなされる。「画を見て（gazing at the picture）窃視者（voyeur）に留まる限り彼は自身の欲望から安全である」（122)。「しかし彼のファンタジーはマチルダと出会うことでリアルにされてしまう。マチルダこそは女としてポージング（posing）し少年としてポージング（posing）し修道僧としてポージング（posing）する悪魔であったのだ」（122)[11]。「マチルダを追うことで彼はファンタジーから窃視へ，窃視から行為（action）へそしてついに自身の破壊との呪縛に導かれてしまう」（122)。つまりは「マチルダの外見／出現（appearance）が（安全な）窃視状態からアンブロージオを引き出してしまう」（124）のである。

『ユードルフォ』においてはエミリーがその下に何者かを見るヴェイルのかかった画のようなものをはじめ女性の細密画や肖像画が頻出するが，Kilgour によれば「女性たちは同一（identified）ではなく，お互いが正反対の，サドマゾヒスティックにつながれたゴシックダブル（gothic doubles)」（128）なのである。Day の議論の中核をなす「ゴシック・ファンタジーにおけるすべての関係性のパターンはサドマゾヒズムの力学に則っている」（19, 強調筆者）という主張を確認したい。この「サドマゾヒスティックなパターンの内面化こそがゴシック・ファンタジーにおける，ダブルを繰り返し使用することの前提条件なのだ。自己はサディストマゾヒスト双方であり，被支配者かつ支配者であり服従的であると同時に独断的なのだ」（19）という主張である。

エミリーと肖像画に書かれた二人の関係性は単純な母娘ではない。前の城の持ち主ローレンティーニと侯爵夫人，両者ともにエミリーの母ではなく，「前者はエミリーを相続人に指定し，後者はそもそもその存在を知られていなかった別のおば」である。この二人と「第三者の何か（tertium quid)」」（128）という関係性に注意したい。そもそも肖像画とは surface であるが，「フィメイル・ゴシックを読むということはしばしば家長的ナラティヴの表層の下の（beneath a surface patriarchal narrative）女性のサブテクスト解明（uncovering）にあるが，『ユードルフォ』においてはエミリーの母のアイデンティティ追及という表層の焦点（the surface focus on revealing the identity）が父の役割についての関心を隠してしまう」（137）と Kilgour は述べる。「死んだ父は過去と現在の媒介（medium）としてあり，最終章ではバーク的有機的連続性の象徴として父の存在の継続が暗示される」（137)。過去現在をつなぐ媒介とは Kilgour がヴェイルについて述べる論と同じである。

---

[11] posing はフィッツジェラルドのデビュー作『楽園のこちら側』のナルシステックな主人公エイモリーの得意技でもあったことを思い起こしたい。

Kilgourによれば「ゴシック世界においては芸術（art）を生（life）と区分することは難しい－中略－『モンク』においてはその両者の境界は脆い。人生そのものが芸術 - 演劇的スペクタクルなのである」（156, 強調筆者)。「さらに複雑なのは，芸術は詐欺（fraud）だが作品が生になるとリアル（real）なものになるということである。アンブロージオの破滅は彼が崇拝するマドンナの肖像画が現実（real）になるところから始まる」（156)。ここにKilgourはルイス版のピグマリオン物語を見てとる[12]。『モンク』の「理性的な恋人レイモンドとアグネス」は「出血の尼」の伝説を利用して駆け落ちを計画する。アグネスは趣味で絵をかくpainterであるが，計画遂行中「本物の幽霊」が現れ,「レイモンドは自分が芸術家でなく彼女の悪魔的な芸術作品の主題（subject）を抱きしめていることに気付く。虚構の（fictitious）（もしくは絵画的な（pictorial)）人物（personage）が現実（real）になってしまったのである」（157)。ここで想起したいのは『美しく呪われしものたち』冒頭のアンソニーについての記述,「彼はアンソニー・パッチ―人間の肖像画（a portrait of a man）ではなくはっきりと大胆な人格（personality）であるのだ」（11）というくだりである[13]。

Kilgourはヴィクターのアイデンティティの一部としての母親の存在を強調し，彼の母親についての最初の記憶が画 (painting, portrait, picture）として刻まれていることを論じる (206)。また『モンク』についてはメタ的に自画像としての作品の帰還ということを述べるが，これはDayやKilgourに限らず一般に最もよく定着している「抑圧されたものは常に帰ってくる」（Kilgour 183）というテーゼとも照合可能であろう。

Ⅳ アイデンティティ

Ⅳ－１.「セルフメイドマン」－無からの創造

Dayは第二章冒頭において「ゴシック・ファンタジーは，ロマンスにおけるアイデンティティ寓話をパロディ化しながらの，アイデンティティ崩壊の寓話（fable）である」（75, 強調筆者）と述べる。「アイデンティティの問題はセクシュアリティの問題である」とものちに記される。そして「パロディとしてゴシック・ファンタジーはロマンスヒーロー・ファウストキャラクターのアイデンティティのパターンを破壊する」（103）のである。「覆いに包まれた複数の声部」は語りのごたまぜとなり，このような曖昧さを終わらせるために,「探偵役を発生させる（evolve the figure of the detective)」（50）こととなる。

『オトラント城』（1764）に代表されるようにゴシックにおいては先祖の罪，Dayの用語でいえば「過去の過ち（failure of the past)」（96）が重要なドライヴとなるが，これは同時に

---

[12] フィッツジェラルドにおけるピグマリオンについてはIrwin参照。

[13]『楽園』におけるpersonage, personality等の使用も参照。

「主人公を死に行く伝統の桎梏から『解放する』」（97）機能も有する。つまり「無から何かを創造すること，自分自身の力そのものからあるアイデンティティを立ち上げること」を供するのである。貴族に代わって登場した「新しい19世紀の科学者たち」，これは1920年代の new women とも通じようか。この無からのアイデンティティ創造，これこそギャツビーのセルフメイドマンに直結するものであり，ギャツビーをヴィクターとモンスターがより進行した，両者の一体形とみることもできるように思われる。Kilgour は『フランケンシュタイン』論で怪物を「自身を教育する理想的な「セルフメイド」マン（an ideal ‘self-made’ man）」と述べる（207）。すでにみたように探偵は「自分のアイデンティティを探していない」（53）と Day は論じ，ロマンスのクエスト・ヒーローとの違いを述べる。『オトラント』のセオドアは「自分の真実のアイデンティティを見出し法的に保証された場所に変える伝統的ロマンスヒーロー」（94）であるが，ギャツビーの場合はこの quest という要素は抜け落ちる。むしろ，真実のアイデンティティは隠匿したいというのがギャツビーの悲願であり，これが従来のゴシックあるいはロマンスヒーローとの決定的な差異であろう[14]。

Ⅳ－２．インセスト－アイデンティティ形成の手段としての近親相姦

「ゴシックにおけるインセストの役割は家族とゴシック主人公のアイデンティティの維持と回復である」（120）と Day は記す。そもそも「インセストは愛情あふれる家族という価値観を，情緒精神面での結び付きを性的なものに変容させる（transforming）ことでパロディ化するものである」（80），となればパロディという大原則をインセスト自体がゴシックと共有することとなる。インセストは「家族という概念そのものを意味あるもの（meaningful）にしている約束事の破壊である」（120）。革命期という歴史的文脈を前提に，エドマンド・バークの革命＝怪物，革命後＝無機的機械的という世界観，「人工的怪物」（74）としての革命を常に参照する Kilgour にとっては「理想化された家族とは公私のギャップを橋渡しする潜在的能力を持ったもの」であり，その私的領域とは「有機的関係がなお生き残る場」（75）であると，ウルストンクラフトの著作を引きながら Kilgour は論じる。また先に見た距離の問題に照らせば，インセストは適切な距離の崩壊ともいえよう。Kilgour の『モンク』論では「階級的雑婚（miscegenation）への恐れはその対立項を生み出す，すなわちインセストである」（147）と述べられる。

Day によれば「インセストは安定した関係性を父が夫になり妹姉が妻になり云々と，変容（transform）させるものである」（120）。『オトラント』に明らかな，婚姻関係が重要なドライ

---

[14] 無という観念については「アイデンティティの失敗，自己の他者との関係のゆがみは怪物を生み，自己の崩壊はゴシック的無（Gothic nothingness）へと陥る」（Day 92）という記述との連関を見るべきであろう。

ヴであるがゆえに父親母親娘息子が義理の親子関係の形成を通して過剰なまでに「増殖」してゆく次第と通じよう。またKilgourはメアリ・シェリー自身の両親や夫との「親密にして意味過剰な関係性（intimate and overdetermining relations)」(190）をテクストと関連付ける。しかしながらDayによれば「情緒的精神的関係を性的関係へと変容させる試みは，倒錯してはいるが，実際のところ家族と家族が支えるアイデンティティを拡大強化するものなのである」(120)。つまり「男性主人公が彼の女性の分身—特に姉妹—と関係を持つことは，彼自身の女性的「他者（Other)」と溶合するということ」であり，「男性主人公のみがインセストを主導する」(121)。「男性主人公にとってインセストは，抑圧疎外された自らの女性性の表出であり，攻撃的な力への欲求ではないのである」(121)。それはもちろん堕落し幻覚的なものではあるが,「女性性男性性の分裂」の状態にあって「一致（reconciliation）への第一歩なのである」(121）とDayは続けるのである。

Dayの『モンク』論によれば,「インセストと殺人のドラマはアンブロージオの意識下の自身のアイデンティティ希求のドラマなのである。近親相姦的レイプの行為（act）によって彼は自身の女性半分（feminine half）を支配コントロールしようとするが，これがうまくゆかないと彼はアントニーアを殺さねばならず，そのことにより彼自身を破滅させ」(122),「アンブロージオのすべての行動（action）と性欲は自身の女性的アイデンティティとの関係を解決しようとするものだった」のである（123)。つまり『モンク』においてルイスは「インセストを男性的典型の女性性を支配コントロールする試みの第一義的に表出として用いた」(125）のであり「彼はインセストを解決への手がかりとしては用いえず，ただツールとしてのみ使ったのであった」(125)。

引き続きDayの『ウィーランド』『エドガー・ハントリー』の議論においては,「女性的終結への手段，愛すべき閉じたファミリーサークルの創出（creation）の手段としてインセストが見られる」(125)。ただし「インセストは愛情あふれる家族を性的関係へ変容させるパロディである」(80)。『ウィーランド』においてはインセスト衝動は「かろうじて表層下ぎりぎり（barely beneath the surface）にある」(128）のだが，それをカーウィンは目覚めさせ，表層にまで持ってくるのである。つまり「すでにそこにあったものを表層（surface）にまで押し上げただけである」(128)。ブラウンにおいては「隠喩的で意識下のものであった」「アイデンティティ創造の実験」であるが，ポーの「アッシャー家の崩壊」においては堂々となされる。「ここでは恐怖（horror）は表層のすぐ上（right on the surface）であり，読者は明快に，近親相姦的かつ暴力的衝動がいかに統合されるのかを見ることができる」(130)。また「『モンク』『イタリア人』においては,「家父長的表層の下に（beneath the patriarchal surface)，女性的自己と愛情に満ちた家族のねじれた像を確認できる。アッシャー家の愛情あふれる家族のゆがみの下に（beneath)，読者は家父長的サディズムの残滓を見るのである」(131）とDayは続ける。

インセストは『夜はやさし』の強力なドライヴであるが，古典ゴシックと異なりその主導体

たるニコルの父は陰に徹する。これがモダニズム小説におけるゴシックインセストであり，より複雑化しているといえよう。Day や Kilgour あるいは Sedgwick が論じる古典ゴシックでは「女性は犠牲者になるだけ」（121）だが，『夜はやさし』のニコルはどうであるか。古典ゴシックで女性に対しインセストを行うのは男性（主人公）だけでありそれは彼自身のアイデンティティ希求の手段であったのだが，インセストを行った男性たるニコルの父のアイデンティティはもはや問題化されず，インセストを蒙った側のニコルのアイデンティティ形成ないし主体の獲得が小説のテーマ／ストーリーとなる。これがモダニズムゴシックといえる所以でもあろう。なお『ドラキュラ』（1897）では「ドラキュラは三人の人間の恋人を吸血鬼に作り替えるので」恋人兼親となり「インセストは吸血鬼の世界でも継続する」（144）と Day は論じる。

Ⅳ－３．両性具有－孤立と引き換えの延命

しかし Day によれば「暴力を通じた力も尊敬もインセストも，ゴシックの登場人物らにとって，彼らのアイデンティティ希求には役立たない」（131, 強調筆者）のである。「彼らの変容的で隠喩的世界にあって唯一の答えは自己の男性性と女性性の，一体の（single）両性具有的存在への統合（synthesis）である」（132, 強調筆者）。しかし同時に「いかなるアイデンティティも全き女性ないし男性であることはできない」（132）。「自己と他者の対立は単一の全体として男女それぞれが互いを受け入れた時に終わる」（132）という Day の主張は，フィッツジェラルド作品に見られる男女主人公の一体性（エイモリーとロザリンド・エレノア，グロリアとアンソニー，ニコルとディック（＝ディコル））に適用できるようでもある。しかし「和解／一致（reconciliation）と混合（blending）は不可能」であり「ゴシック・ファンタジーはそういうわけで両性具有への必要とその見込みの無さ（hopelessness）を，自己の中の死に物狂いの戦いの代替としてドラマ化して描く」（132）ものとなるのである。エイモリーの，不可能をわかりつつ願うのがロマンティックであるという定義も想起したい[15]。「彼らはアンドロジニーになる必要性を認識せず」むしろそれを「怪物的（monstrous）」なもの「非人間的な（nonhuman）」なものとしてみる。ゴシックにおける両性具有は失敗する，というのも登場人物らの男性性女性性の手本への執着が，それ以外のもの（両性具有など）を「脅威（threat）」とみなすからである（132）。「ゴシックキャラクターらはあまりにも深く（too deeply）伝統的な概念（conventional concepts）にとらわれてしまっているので両性具有のひな形（androgynous archetype）を受け入れられず」（133），「両性具有状態に近づくほどその人間はよりひどく傷つく，怪物になるのを逃れんがためにより怪物に近くなってしまう」（133）と Day は論じる。しかし「ゴシック・ファンタジーは両性具有のヴァージョンなしには機能

---

[15]「センチメンタルな人間は物事が続くようにと願う－ロマンティックな人間は物事が続かないようにと，続いてしまうことがわかっていながらむなしく願うんだ」（『楽園』，166）。

しない」(134)。両性具有的に自己を受容できる存在としてDayに肯定的に論じられる「探偵」は「孤立（isolation）と引き換えに和解（reconciliation）を手に入れる」(134)。裏を返せば「孤立している（isolated）ので，セクシュアリティに関しては窃視症に限定され実際に参画できない」(134)，ゆえに生き延びられるのである。しかし彼 / 彼女は孤独である。

Dayによればもう一つの両性具有的モチーフがカソリック教会と異端審問である。暴力的行為も伴うもののそれを融和とコミュニティという本質的女性の力と合わせる能力を有するのがこの二者である[16]。「これら二つの力の融合は人間のアイデンティティを抹消できる組織を形成せしめる，そしてゴシックの人物らは何よりも両性具有の組成における男性女性の抹消を恐れるのである」(134)。「『モンク』始まりの部分ではアンブロージオはゴシック男性の典型である」（121）という文脈では，カソリック教会・異端審問の全き家父長的権力は「すべてのゴシック男性が求めるものである」(134)。しかし「異端審問官は官位はあっても名前がなくアイデンティティは集団に埋没している」(135)。ただしこの場合の融合は「個人のアイデンティティの徹底的な破壊によって達成され」(135)，「真の両性具有は，個人のアイデンティティを解放するもののはずである」。むしろ「異端審問と抑圧するキャラクターたちは人々をアイデンティティの中に捕囚する両性具有とセクシュアリティへの同じ不安の相をなすのである」(135)。

Dayはさらに「分身らが同じ性であるとき問題はより厳しくなる」(136）と続ける[17]。フォークランドとケイレブは「名前の維持」に取りつかれ，追われるケイレブは「繰り返し自身のアイデンティティを変装で変容させる」（137)。「純粋に男性的な典型は，本質的に非正当で非合法な力を求める」のに比し「女性はアイデンティティの根拠に合法的権威を求める」(137-38)。前者はギャツビーに当てはまろう。Dayの議論では「お互いに相手について知ったのは互いが女性的な面を有しているということだった－中略－フォークランドが自らの女性性を彼の分身に再配置（displace）したことだった」(138）とされる。「常にケイレブ・ウィリアムズであることから逃げると同時に自身の名前を清めたかった－自分自身のケイレブ・ウィリアムズでありたかった－」(139）という件はギャツビーのアイデンティティ問題と重なる面もあろう。フォークランドの死後「回復する（vindicate）キャラクターなど残っていません」と述べるケイレブ，「自身の潜在的なアンドロジニーを受け入れがたく，その代わりに女性性を互いに押し付けあってきた二人，一方が死んだとき，ケイレブは全くアイデンティティを有さないのである」(139)。ジェイムズ・ギャッツとジェイ・ギャツビーの関係性はどうであろうか。「分身のそれぞれが男性女性両方を有しており，両性具有への恐怖のもと，分身性から逃れるために一つの性役割を押し付けようとするとき対立が起こるのである」(139）とのDayの議

---

[16] 男性性と女性性の関連付けについてはDayの保守性が窺われる。

[17]『ギャツビー』におけるニックと大おじをdoubleと見なせるかは考察の対象となろう。

論を再度参照したい。『フランケンシュタイン』を論じて「女性男性の対立は男性の孤立と女性の家族によって体現され」(140)，「ウォルトンもヴィクターも女性の世界を後にし，海なり大学なり男だけの世界を好む」(140) と Day は述べる。ダン・コーディとギャツビー，ウルフシャイム・ギャツビー，ニック・ギャツビーの関係と照応したい。そして「怪物は女性の世界家族の世界への参入を渇望するのである」(140)。「ヴィクターは自己主張とアイデンティティ形成の行為 (act) として怪物を作る」(141) が，実験室での創造行為は神への冒涜であると同時に，「女性の力を簒奪した ([Victor] usurped the power of the feminine)」(141) ことにもなるのであり，ここでヴィクターは「彼自身の家長系譜を創造する」(141) のである。Kilgour も同一事項を "male appropriation of the female ability to give birth" (206) と分析することに注意したい。Day によれば「この創造行為自体，怪物同様に両性具有的なものである (androgyny implied in the act of creation and the creature itself)」(143)。「アッシャー家」の最後のメンバーが女系（マドリンおよび彼女と分身性の高いロデリック）であることにも留意したい。『フランケンシュタイン』の怪物はヴィクターとデラシー家双方から「恐ろしい外見 (appearance)」(142) ゆえに拒絶される。「ヴィクターが戦うのは，自身に自身のアイデンティティを余りにもあからさまに暴露するがゆえに分身たる怪物」「怪物はヴィクターに彼自身の真実を示す，そしてヴィクターはその真実を壊したい，怪物に彼自身の女性半分の外在化である家族の破壊を許したように」(143) という Day の分析である。「彼自身の全き男性アイデンティティなど幻影」である，「いかなるアイデンティティも全き女性ないし男性であることはできない」のであるから (132)。なお『ドラキュラ』の世界では性指向も存在しない (144)。Kilgour は Ellis の論を引きながら男性ナラティヴとしての外枠と女性ナラティヴとしての内部は転換可能であると論じ，「部分的にシェリーの物語は男女を「結婚（'wed'）」させる」(215) と，テクスト自体の両性具有性を述べる。

Ⅳ－４．法－有罪無罪の混乱

Day によれば「純粋に男性的典型は本質的に非正当で非合法な力を求める」のに比し「女性はアイデンティティの根拠に合法的権威を求める」(137-38)。前者はギャツビーに当てはまろう。「マンフレッドのようにヴィクターも合法のチャンネル外で自身のアイデンティティを創造しようとする」(139) のである。Kilgour によれば「法システムへの攻撃」が主たる部分である作品『ケイレブ・ウィリアムズ』分析においては「法は明らかに罪と無実の差異を明らかにするために作られたにもかかわらず，法は有力者によってその両者を混乱させるべく用いられる」(65) との主張がなされる。「ウォルポール以降，召使はゴシックにおいて重要かつ決定的な役割を演じる。ウォルポールによれば召使らは彼のシェイクスピア的伝統の引き継ぎのサイン (sign) であるのだ。彼らはシェイクスピア的無法状態的 (lawless) かつ非支配的 (unruly) 存在を召喚する」(181) という Kilgour の主張にも留意したい。

Ⅳ－５．ドラキュラ－パロディから神話へ

このような中でDayの言う「論理的完成」（144）を見たのが『ドラキュラ』である。しかしストーカーは失敗してしまった。つまりゴシックはパロディであるという（Dayの論の核をなす）力学を神話―「痛みの神話」（148）―化へと刷新してしまったのである。Dayによればドラキュラは「完全で全的な真に人間アイデンティティの代替となりうる」存在になっているのである（143）。つまり彼は「分身化した人間のアイデンティティが直面する分断化を逃れる」し，「死は新しいアイデンティティへの道なりとなる」（144）。「セクシュアリティと愛は食事の行動（act of feeding）とな」（145）り，そして吸血鬼に立ち向かう人間たちの中心的存在ミナは「ドラキュラよりずっと魅力的な両性具有者」（146）かつ「ゴシック唯一の非処女つまり自身の性的欲望に従って行動できる（act on）存在」である。このミナにおいて「ゴシックヒロインは少女から女へと移行（transition）したのである」（146）[18]。彼女はドラキュラを除いてゴシックにおいて「完全に統一され安定したアイデンティティを得ている」（146）。性の歓びを受け入れることが両性具有としての力の獲得をもたらすが，しかし「結婚に限定された性の歓び」がミナに「不潔（unclean）」の感覚を生じさせ，彼女はalmost vampireに留まり，神話になれない[19]。しかし「ミナの両性具有の失敗」（147）の主張を行いつつも，Dayは「両性具有のアイデアそのものが男性女性の差異に基づいているのである，この二極は存在せねばならない」「ゴシック・ファンタジーは男性性女性性を批判するのではなく，これらの資質のゆがみとこの二極をサドマゾと定義するものであったと思い起こさねばならない」（148）と論じる。「両性具有の追及は幻覚であり幻覚はモンスターを生む」（148）のである[20]。

Ⅳ－６．ゴシックの女系性－生き延びる女系

Dayは「アッシャー家」を論じる中で「アッシャー家がアイデンティティの拠り所としてきた生殖能力がアッシャー家の女性達の中にはあるから」，「マドリンが最後のアッシャー家の生まれになるのはふさわしい」（131）と述べる。女系で最後が終わるということ，これは『オトラント』の正規の継承者セオドアが母系－母方の祖父がアルフォンソ公－であったことと考えあわせても，父系のイメージを強くもたれがちなゴシックの根底に存在する，女系性を確認することができる。

Dayによれば「父－息子関係を母－娘関係に置き換え，エディプス的ではなく彼ら自身の自意識とライバル意識の複雑な力学にのっとったフィメイル・ゴシックの伝統（conventions）に頼る」（92）ウルストンクラフトにおいて，「ゴシック家族の呪いとは「母の弱さが子供にた

---

[18] 注24参照。

[19] 最終場面のグロリアに見られる「不潔さ」について千代田97を参照。

[20] Dayの著作は1985年出版である。ジェンダー・セクシュアリティについて80年代批評の限界があることには留意せねばならない。注17参照。

たるであろう」（93）というものである。そしてその「娘が単純に母になるという悪しき女性遺伝のサークルを壊すこころみが『マリア』[21]であった」（93）。Kilgour によれば「ウルストンクラフト同様ルイスも子供の発達において母親を重要な権威像として焦点化する」（146）。アントニアの母と叔母であるエルヴィラとレオネッラ姉妹，「レオネッラは完全に外見どまりで細工物（all appearances and artifice）」（147）であるのに比し，エルヴィラは偽善とあらゆる計略の敵として読まれる」（147）。「テクスト内の原罪は母親の，雑婚の，社会境界の越境の原罪であり，マルグリットの話においてまた潜在的にはロレンツォのそれにおいて再生産される，原罪である」（164）と Kilgour は論じる。そしてその「対立項の不自然の混ぜ合わせ」がインセストを生み出し，双方が罰せられる。さらにメタレベルでは「本の回帰は小さな肖像画として（given in a little portrait）作者のアイデンティティの解明を引き起こす」（167）のである。

Ⅳ－７．パストラル－時空間の超越

『ユードルフォ』論において Kilgour はエミリーの子供時代を「田園詩（idyll）」と評する[22]。never-never land とも書かれる故郷「ラ・ヴァレ」は「ルソー的理想郷」（114）「無垢と親子，人間と自然の調和したエデン的世界」（115）である。そもそも Kilgour は全編通して Durant の議論を引いて，女性の「過剰な想像力」への耽溺を懸念するウルストンクラフトを見つつ，「『ユードルフォ』は反教育小説，Unbilduing，すなわちエミリーは経験によって変わらないし耐えた出来事によって何も学ばない」（114）と論じるのである[23]。「もしサントベールがルソーのヴァージョンならば，エミリーは「エミール」の女性版であり，彼女の人生はエミールの孤独から社会的統合への進歩のゴシック版である」（115）。「ルソーは社会の堕落から離れて子供は孤立の中で育てられるべきであり，いざ公空間に入ったとき悪影響から持ちこたえられるように，と提言していた」（115）が，これに対してはロック思想，ゴドウィン，ウルストンクラフトからの攻撃があった[24]。悪への introduction という構図は『エドガー・ハントリー』にも通じよう。異国の地たるユードルフォ城での経験を経て「すべての対立は解決され，小説は理想化された

---

[21] *Maria: or, the Wrongs of Woman*, 1798年に未完のまま死後出版。

[22] Durant もまたラドクリフ作品の鍵概念として「パストラル（pastoral）」を論じる。

[23] Durant は「（ラドクリフの）ヒロイン達は経験した試練を経ても，青年期の無垢から成年の美徳へと進化せず，むしろ，階層的で合理的で安全な家族（family）の世界に戻るまでその無垢を維持しつづける」（Durant 525）と論じる。なお Smith がそのゴシック論において「オックスフォード運動の，中世教会の聖職者気質と権威主義への力頼みは，失われた子供時代への先祖返り，成熟に伴う種々の責任と複雑さからの逃避であった」（Smith 189）と論じていることも，ラドクリフのヒロインに関する諸議論に考え併せたい。

[24] Kilgour, 201-201参照。

ロマンスの世界に戻る」すなわち「「女性的徳と家長的権威が対立しない田園的世界（pastoral world)」」（128）である。Dayはつねにゴシックをロマンスの対立項ないしそのパロディとして論を進めることと考えあわせたい。ゴシックとパストラルは併存しえない二項であろうか。ゴシックの対立項としてロマンスを措定するDayは「ロマンスと，アレゴリー，田園詩（pastroal）やユートピア的ヴィジョンといったその派生スタイル（collateral styles)」と記す（8)。

「死んだエミリーの父は過去と現在の媒介（medium）としてあり，最終章ではバーク的有機的連続性の象徴として父の存在の継続が暗示される」（137）とKilgourは論じる。過去現在をつなぐ媒介とはKilgourがヴェイルについて述べる論と同じである。この「人間と自然が深くつながった（deeply connected)」（137）パストラルでは「土地の神（genius loci)」の一種へと「変容した（transformed)」(137) 父が見守る。Dayがゴシックのかなめとして強調する「変容（transformation)」の語/概念はKilgourにも共通することに留意したい。そして「この父の変容はルソーと同一化される像からさらにミルトン的権威像へと近づく」のである。最終章のエピグラフは作中何度も引用されるミルトンの仮面劇『コーマス』（*Comus,* 1684）からである。ラドクリフへの強い影響をKilgourが論じる『コーマス』は仮面劇である。Kilgourは仮面劇の「反動性（subversion of norms)」を論じるが[25]，本論では仮面という新たな表層が現れていることに注目したい。Kilgourはフランケンシュタイン一家はラヴァレよりもさらに世間から隔絶しているとし，幼年期のヴィクターにとってそれは安全，自由，幸福そのもの「地上の楽園」であったと述べることにも留意したい[26]。

・おわりに

肖像画，インセスト，探偵，両性具有等ゴシックにおける重要モチーフをDayとKilgourの研究に見てきたが，これらはみな19世紀小説における分析である。フィッツジェラルドをゴシックの系譜におく試みにおいて，これらの分析のどれほどが共通項として残りまた変異を遂げるのか，今後の研究課題としたい。また両研究がテクストとしたヨーロッパのゴシックに対するアメリカン・ゴシックの定義と分析に，これらの先行研究がいかに機能しうるか，そのための参照枠作成に，あらためて本論の知見を役立てたい。

---

[25] Kilgour, 138-39参照。

[26] Kilgour, 200。

参考文献

Day, Patrick William. *In the Circles of fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*. Chicago: The UP of Chicago Press, 1985. Print.

Durant, David. "Ann Radcliffe and the Conservative Gothic." *Studies in English Literature, 1500-1900* 22（1982）: 519-30. Print.

Fitzgerald. F. Scott. *Tender Is the Night.* New York: Scribner Paperback Fiction, 1995.

--. *The Beautiful and Damned*. Cambridge: Cambridge UP, 2008. Print.

--. *This Side of Paradise*. New York: Scribner Paperback Fiction, 1998. Print.

Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham and London: Duke UP, 1995. Print.

Irwin, John, T. *F. Scott Fitzgerald's Fiction: "An Almost Theatrical Innocence."* Baltimore: Johns Hopkins UP, 2014. Print.

Kilgour, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel.* London and New York: Routledge, 1995. Print.

Mabbott, Thomas Olive, ed. *Edgar Allan Poe: Tales and Sketches: Volume 1: 1831-1842.* Urbana and Chicago: UP of Illinois P, 2000. Print.

Napier, Elizabeth R. *The Failure of Gothic: Problems of Disjunction an Eighteenth-Century Literary Form*. Oxford: Clarendon Press, 1987. Print.

Riquelme, John Paul. "Oscar Wilde's Aesthetic Gothic: Walter Pater, Dark Enlightenment, and *The Picture of Dorian Gray*." *Gothic and Modernism: Essaying Dark Literary Modernity*. Ed. John Paul Riquelme. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2008. 25-45. Print.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *The Coherence of Gothic Conventions*. 1980. New York and London: Methuen, 1986. Print.

Smith, R.J. *The Gothic Bequest, Medieval Institutions in British Thought, 1688-1863.* Cambridge: Cambridge UP, 1987. Print.

坂本光『英国ゴシック小説の系譜　『フランケンシュタイン』からワイルドまで』東京，慶應義塾大学出版会，2013。

千代田夏夫「F. スコット・フィッツジェラルド作品における肖像画のイメジャリ―ゴシック的アプローチを通して」『鹿児島大学教育学部研究紀要　人文・社会科学編』第67巻（2016），91-101。