

Roger Luckhurst. *Gothic: An Illustrated History* を読む

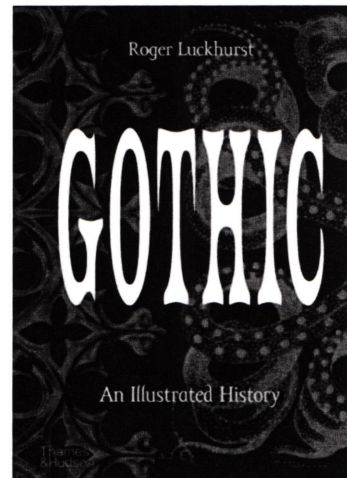
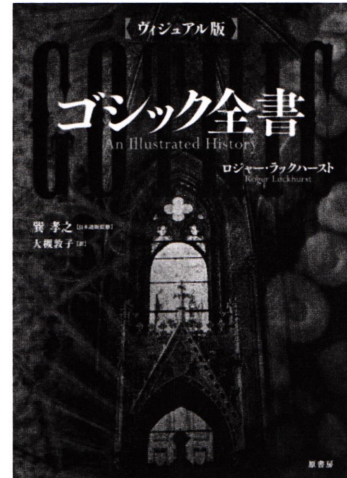
佐々木 隆

プロローグ

筆者は「H.P. Lovecraft “Herbert West Reanimator” を読む—SF とゴシック小説の狭間で：『フランケンシュタイン』を意識して—」（2024）（佐々木 e 1-73）でゴシック小説とゾンビについても触れたが、ロジャー・ラックハースト（Roger Luckhurst, b.1967）はゾンビに関する研究でも知られている。

人造人間、ロボット、ゾンビの研究を進めれば、その原点には SF やファンタジーなどに辿りつくが、さらにその源泉を探ると「ゴシック」というキーワードに辿りつくことになる（佐々木 c 10-55; 佐々木 e 64）。

今回、駒澤大学図書館でふと『ゴシック全書』が目にとまった。さらに著者の名前がロジャー・ラックハーストとあり、さらに興味が湧いた。これまで「ハロウィーンとゾンビ」（2020）（佐々木 a 32-61）、「ゾンビの一考察—日本でのゾンビブーム」（2021）（佐々木 b 9-17）、「文学上のゾンビの原点は？」（2022）（佐々木 d 1-38）等を通してラックハーストの著述に触れ、触発されることが多かったことから、原書も入手し、キーワードとしてゴシックとゾンビに着目した。本稿では、これまで注目してきた「ゴシック、ファンタジー、SF、ゾンビ」をキーワードにしなが、特にゴシックと「ゾンビ」の関係について注目したい。



1 Roger Luckhurst

ロジャー・ラックハーストについては *Gothic: An Illustrated History* (Thames & Hudson, 2021) の翻訳本ロジャー・ラックハースト／巽孝之日本語版監修／大槻敦子訳『[ヴィジュアル版] ゴシック全書』（原書房、2022年9月）のカバーには次のような簡単な紹介がある。

ロンドン大学バークベック・カレッジ現代文学教授。著書に『テレパシーの発明 [The Invention of Telepathy, 1870-1901]』（2002年）、『ミイラの呪い—ダークファンタジーの本当の歴史 [The Mummy's Curse: The History of a Dark Fantasy]』（2012年）、『ゾンビ最強完全ガイド』（福田篤人訳、2017年）があるほか、ブラム・ストーカー、ロバート・ルイス・スティーヴンソン、H・P・ラヴクラフトなどの古典ゴシック小説を多数編集。

ロンドン大学のホームページには以下のような紹介文がある。

OVERVIEW

BIOGRAPHY

Roger Luckhurst studied at the Universities of Hull and Sussex and joined Birkbeck in 1994. He became a professor in 2008 and took up the Geoffrey Tillton Chair of Nine-Tenth-Century Studies in 2020.

QUALIFICATIONS

- BA, Hull University, 1988
- MA Critical Theory, Sussex University, 1989
- PhD, University of Hull, 1993

ADMINISTRATIVE RESPONSIBILITIES

- Programme Director of MA Modern Literature from January 2023

VISITING POSTS

- Mellon Distinguished Visiting Professor, Columbia University, NYC, 01-2016 to 06-2016 (Professor Roger Luckhurst)

ラックハーストのおもな著作は以下の通りである。

The Angle Between Two Walls: The Fiction of J. G. Ballard (1997)

The Invention of Telepathy, 1870-1901 (2002)

Science Fiction: Cultural History of Literature (2005)

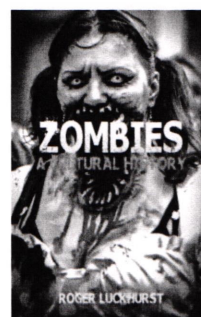
The Trauma Question (2008)

The Mummy's Curse: The True History of a Dark Fantasy (2012)

Zombies: A Cultural History (2015)

Corridors: Passages of Modernity (2019)

Gothic: An Illustrated History (2021)



上記以外にも編者として参画したものに以下のものもある。

Transactions and Encounters: Science and Culture in the Nineteenth Century (2002)

The Cambridge Companion to Dracula (2017)

The Astounding Illustrated History of Fantasy & Horror (2018)



Zombies: A Cultural History (2015)の翻訳本としてはロジャー・ラックハースト／福田篤人訳『ゾンビ最強完全ガイド』(2017)がある。

ゴシック小説の系譜からドラキュラ、ミイラ、ゾンビなどのホラーものが誕生したわけであるが、ドラキュラは Bram Stoker. *Dracula* (1897) をひとつの頂点として映画化など進み、ミイラは文学作品ではなく、エジプトでミイラの発見を機に、ひとつのジャンルが確立されるまでになった。ゾンビはもともとは西アフリカ、ハイチでのドキュメントや記録などを中心に、英語圏に入ってきたものだ。その後、George A. Romero, director. *Night of the Living Dead* (1968) によりゾンビ映画が一つのジャンルとして確立されていく先駆者となった。ミイラもゾンビも非英語圏から文学とは違ったメディアを通してホラーという大きなジャンルの仲間入りをしたが、その後はミイラもの、ゾンビものなど単独でジャンルを形成するほど大きな人気を得るに至った。こうしたミイラ、ゾンビ、そしてこれを取り巻くゴシック、さらには SF、ファンタジー、ホラーなどを研究しているのが Roger Luckhurst である。

2 Roger Lurckhurst. *Gothic: An Illustrated History* (2021)

Roger Lurckhurst. *Gothic: An Illustrated History with over 350 illustrations* (Princeton, 2021) は 350 以上の図版が示されている。翻訳本もロジャー・ラックハースト／巽孝之日本語版監修／大槻敦子訳『[ヴィジュアル版] ゴシック全書』(原書房、2022年9月)として出版されている。そのおもな内容は以下の通りである。

The Shape of the Gothic	ゴシックの形
I Architecture & Form	建築と様式
The Pointed Arch	尖塔アーチ
Ruins	廃墟
Fragment	断片
Labyrinth	迷宮
House	館
II The Lie of the Land	地勢
The Country & the City	地方と都市
Village	村
Forest	森
Wilderness	荒野
Edgefands	境界地帯
III The Gothic Compass	ゴシック方位
North	北
South	南
East	東
West	西
Planetary & Cosmic Horror	惑星ホラー、宇宙ホラー

IV Monsters	怪物
Scale	おおきさ
Splice	結合
The Tentacle	触手
Formless	形なきもの
Us	人間自身

日本語版監修者序文で、巽孝之は次のように述べている。

かつて歴史的な概念としての「ゴシック」(Gothic)の定義は、おおむね枠組みが決まっていた。

その語源は本来「ゴート族 (the Goths) とか「ゴート族風の」という意味で、古代ヨーロッパのゲルマン系民族に端を発する。ゆえにギリシア・ローマの端正な古典的リアリズムに対して、ゴシックはもともと「暗黒な中世」の意味合い「野蛮」のニュアンスを帯びていた。ゴシックとはローマ帝国を崩壊させたゴート族のごとくに粗野で不快な美意識だったのだ。

歴史的には、ルネッサンスからバロックへの過渡期である16世紀に、イギリスにおいてヘンリー8世が行った宗教改革の影響があるだろう。自身の離婚問題をきっかけにローマン・カトリックと訣別しイギリス国教会を創始したことで、カトリックの修道院は軒並み財産没収され、打ち捨てられて廃墟化した。そんな荒野には亡霊が徘徊し、美女が地下室に閉じ込められているかもしれない。狂気すれすれの天才科学者が秘密の館で神をも恐れぬ実験に精を出しているかもしれない。かくして暗く陰鬱で怪奇・幻想的で神秘的なイマジネーションが喚起され、18世紀末のイギリスに、ホレス・ウォルポールが1764年に出版した『オトランド城奇譚』を嚆矢とし、アン・ラドクリフやマシュー・グレゴリー・ルイスからメアリ・シェリーの『フランケンシュタイン』(1818年)へと続く系譜がおりなされ、古今に中世風のゴシック・ロマンスのジャンルが生まれ落ちた(巽 2)。

さらにアメリカに渡ると「アメリカン・ゴシック」が誕生する。

そこでは、ヨーロッパの荒地がアメリカの荒野に、古城や廃墟での捕囚がアメリカン・インディアンによる捕囚に置き換えられた。古典的リアリズム文学が精密科学的な模倣原理(ミメーシス)に基づく一方、ゴシック文学が超自然的な因果応報(メネーシス)に立脚する点においても、植民地時代を突き動かし17世紀にはセイラムの魔女狩りすら展開したピューリタンの無意識が作用していただろう(巽 3)。

最後に新しいものにも触れている。

ハリウッド名画『サイコ』(1960年)から我が国の誇る『ゴジラ』シリーズ(1954年～)、さらには中国系アメリカ人作家の原作に基づく『メッセージ』(2016年)までが盛り込まれていく展開は、まさに圧巻というほかない(巽 3)。

目次を見れば一目瞭然であるが、怪獣は「怪物」や「おおきさ」に関わるものであることがわかる。以降はキーワードとして“Gothic”“Frankenstein”“zombie”を手掛かりに本文を見て行きたい。

The Gothic now speaks in many languages. In a single evening, one might play a level of a Japanese survival horror game while plugged into a doomy 1980s soundtrack from The Sisters of Mercy or the Cure, then stream an episode of any number of horror series from America, or France, or Egypt, while flicking through a few stanzas of ‘Graveyard Poetry’ from the 1740s, before hitting the streets in un-glad rags in order to watch the latest Korean or Italian or Thai or Australian horror film at the local cinema. The global spread of the Gothic has been swift and overwhelming—as uncontainable as a zombie virus.

Some complain that the term ‘Gothic’ is now so ubiquitous that its original meaning has been entirely hollowed out. But I prefer to see it as a collection of ‘travelling tropes’ that, while they originate in a narrow set of European cultures with distinct meanings, have embarked on a journey in which they are both transmitted and utterly transformed as they move across different cultures. Sometimes the Gothic keeps a recognizable shape, but more often it merges with local folkore or beliefs in the supernatural to become a weird, wonderful new hybrid (Lurckhurt 8).

現在、ゴシックは多くの言語で語られる。こんな一夜の過ごし方もあるかもしれない。まざイギリスのゴシックロックバンドであるシスターズ・オブ・マーシーやザ・キュアーといった1980年代の重々しいダークな音楽を聴きながら、日本のサバイバルホラーをプレイする。それから、1740年代の「墓地派の詩」をぺらぺらとめくりながら、動画配信でアメリカ、フランス、あるいはエジプトのホラードラマを見る。そして仕上げに、晴れやかとは正反対の格好で街へ繰り出して、韓国、イタリア、タイ、あるいはオーストラリアの最新作を映画館で楽しむ。ゴシックは猛スピードと圧倒的な力で世界に広まっている。ゾンビウイルス同様、その力を抑えることは不可能だ。

「ゴシック」という言葉があまりにも一般的になりすぎた現在、その言葉が持つ意味が完全に抜け落ちてしまったと嘆く声も聞こえる。だが、わたしは、ヨーロッパの狭い文化圏で生まれた特別な意味を持つ言い回しが各地に伝わり、異なる文化に触れるたびに姿を変えてきたという観点から、その言葉や「移りゆく比喩表現」の集合体と考えたい。「ゴシック」は一目でそれとわかる形を留めている場合もあるが、たいていは超常現象に対する地域の習慣や考え方と混ざり合って、奇妙で不思議な新しいハイブリッドの様相を呈している(ラックハースト 8)。

ゴシックの変容振りについて、『吸血鬼ドラキュラ』（1897）を取り上げながら次のように述べている。

Dracula emerges from the very specific context of late-Victorian London, but Bram Stoker's masterpiece quickly reappeared in very free adaptations in Turkey and Iceland, the meaning moulded to local contexts. The vampire has since become a recognizable trope, wildly re-drawn as it arrives in Spain or Italy or West Africa or South Korea.

As the Gothic ages, it has also moved beyond its origins in architecture and the printed page to become fully transmedial, its tropes and motifs recurring in novels, films, television, fine art, comics, fashion, computer games and the dark web of the internet itself. Gothic plots often revolve around ideas of transgression, the breaching of boundaries of life and death, good taste and bad, knowledge and belief, and this restless transformation makes it a privileged place for many to explore foundational questions of self and other. No wonder the Gothic has become a place where unspeakable stories might find voice, whether in the metamorphoses of man into animal or the splitting of self and other. Unspoken or suppressed desires have shaped the genre from the very beginning. The Gothic has provided space for the expression of female desire, from Mary Shelley's monstered creation to Sarah Waters's queer spectral visitors, and what is now termed the Trans Gothic builds on Susan Stryker's evocation, in 1993, of Frankenstein's creature as a place to rethink the transgressive trans body. The 'transing Gothic,' as Jolene Zigarovich calls it, is 'a persistent venue for transgressive non-normative sexualities and gender identities. (Luckhurst 8-9)'

小説『吸血鬼ドラキュラ』（1897年）はヴィクトリア朝末期のロンドンというきわめて定的な状況を背景に生まれたが、作者ブラム・ストーカーによるその傑作はまたたくまにトルコやアイスランドに渡り、現地の風土に合わせて好きなように改変されて、異なる意味を持つようになった。以来、吸血鬼は、スペイン、イタリア、西アフリカ、韓国へと伝わり、大胆に書き換えられて、誰もが知る比喩表現になっている。

長い年月のうちに、ゴシックは当初の建築や印刷物で用いられていた意味を脱して、さまざまな媒体で用いられるようになった。ゴシックの比喩表現やモチーフは小説、映画、テレビ、美術、コミック、ファッション、コンピュータゲーム、そしてインターネットの闇、ダークウェブで繰り返し取り上げられている。ゴシックのストーリーはたいてい限界突破の概念、つまり生と死、善と悪、事実と迷信の境界侵犯を中心に展開することが多く、その不安定な変化が自他をめぐる本質的な問いを模索する絶好の機会にもなっている。したがって、ゴシックが、人間から動物への変態や、自分ともうひとりの自分の分裂など、言語に絶する物語に声を与える場所になっていることは驚くにあたらない。

当初から、このジャンルを形作ってきたのは言葉にできない。抑圧された欲望だった。真エリー・シェリーが描いたフランケンシュタインの怪物から、サラ・ウォーターズの作品に登場する同性愛を霊まで、ゴシックのジャンルは女性に欲望を表現する場を与えてきた。現在トランス・ゴシックと呼ばれる分野は、1993年にスーザン・ストライカーがフランケンシュタインの怪物を引き合いに出して、トランスジェンダーの体について再考したことに端を発している。ジョリーン・ジガロヴィチがいうところの「トランス・ゴシック」は「正統派ではなく、社会規範とは異なるセクシュアリティやジェンダー・アイデンティティのための不変の舞台」だ（ラックハースト 8-9）。

後半では怪物などにも触れ、ゴシックの広がりについて言及している。

The protean creatures that populate the Gothic imagination shape the final quarter of this book. As ideas of humanity shift, so the shape and size of our monsters alters: sea monsters, krakens, wendigos, dinosaurs, *kaiju* (Godzilla and his prehistoric chums), pixies and fairies that hover on the edges of perception (Luckhurst 9).

ゴシックの創造の世界を埋め尽くす変幻自在な生きものが本書の最後を飾る。人間性についての考え方が変わるにつれて、海の怪物クラーケン、人食い巨人ウェンディゴ、恐竜、ゴジラのような怪獣、視野の端をひらひら舞う妖精たちなど、モンスターの形や大きさも変化する（ラックハースト 9）。

.....

The Gothic is endlessly transitive, always moving, shifting and changing as it goes. It requires us to be flexible readers, supple in our definitions and our responses. Here it comes, beetling along the street like that shocking Mr Hyde, who Robert Louis Stevenson tells us, moves with the speed of a Juggeernaut, vanishing around the corner so quickly that we cannot quite grasp the weird sense of transgression he leaves in his wake. If this journey takes us back to the beginning, to ourselves, *Gothic: An Illustrated History* registers just some of the transformations undertaken as we hurtle back to a place that we can never again quite call home (Luckhurst 9).

ゴシックは果てしなく境界を越えていく。また、そうしながら、つねに姿や形を変えもするだろう。したがって、読者の側も順応性を持ち、定義や評価に柔軟であることが求められる。ゴシックは猛スピードで街を駆け抜ける。それはまるで、ロバート・ルイス・ステューヴンソンが描く驚くべきハイド氏のような。小走りに動き回り、目にまとまらぬ速さで移動したかと思うと、角を曲がったあたりでふいに姿が見えなくなる。その余りの速さに、走り去った跡に奇妙な違和感を覚えるものの、何が起きたのかよくわからない。この旅がわたしたちを出発点へ、自分自身へと連れ戻すのだとしても、二度とわが家とは呼べないかもしれない場所へ猛スピードで戻るときに生じる変化の一部くらいは、本書に記録されているはずだ（ラックハースト 9）。

ホレス・ウォルポール (Horace Walpole, 4th Earl of Orford, 1717-1797) の『オトランド城奇譚』 (*The Castle of Otranto*, 1764) はゴシック・ロマンスの嚆矢として紹介されるが、その後、アンナ・レティシア・エイキン (Anna Letitia Aikin, 1743-1825) とジョン・エイキン (John Aikin, 1747-1822) による「騎士バートランド—断片」 (*Sir Bertrand: A Fragment*, 1773) について取り上げている。

The fragment device was used most influentially in 1773, when the siblings John and Anna Aikin published the essay 'On the Pleasure Derived from Objects of Terror' along with a squib of a Gothic terror tale, 'Sir Bertrand: A Fragment', meant to illustrate the key idea or sensation of 'terror' (Luckhurst 38).

断片の仕掛けがもっとも効果的に使われたのは 1773 年である。アナとジョンのエイキン姉弟は「恐怖」が意味するものやそれが引き起こす感情を例証しようと、「恐怖政治時代」の楽しみ [On the Pleasure Derived from Objects of Terror] と題するエッセイと同時に「騎士バートランド—断片 [Sir Bertrand: A Fragment]」というゴシック風の恐怖物語を風刺した作品を出した (ラックハースト 38)。

.....

In a few short pages, the Aikins build the generic elements of the Gothic Romance: its heightened tone, its fever pitch, its topography of ruins and spatial labyrinths, its sacrifice of coherence for intensity and dream-like elaboration. 'Sir Bertrand' hurls itself forward, barely in control of its own disorderly desires—but also breaks off at the impossible prospect of a woman about to talk. The dash, the broken-off sentence, hint at the unspeakable. Like the ruin, the fragment compels the imagination to complete it—and the blank space beyond the dash is often more terrifying than any words could be (Luckhurst 38).

ほんの数ページの物語で、エイキン姉弟はゴシック・ロマンスに不可欠なジャンルの要素を組み立てている。それは歯切れのよい語り口、クライマックス、廃墟と空間的迷宮の地勢、多少辻褄が合わずとも押し出される強烈な幻想的描写からなる。「騎士バートランド」では無秩序な欲求がかろうじてコントロールされながら話が進むが、女性がある得ない状況についてまさに話そうとするところで物語がぶつりと切れてしまう。ダッシュ記号、途切れた文章、言葉に表せないものごとのほのめかし。廃墟と同じように、断片も全体を完成させるためには想像力を用いねばならない。そして、ダッシュ記号のあとの空白はどのような言葉よりも恐怖に満ちている (ラックハースト 38)。

“On the Pleasure Derived from Objects of Terror”はインターネット上に公開されている。翻訳では「恐怖政治時代の楽しみ」とあるが、筆者としては「恐怖対象物から生じる楽しみ」としたい。中でも以下は注目しておきたい。

The reality of this source of pleasure seems evident from daily observation. The

greediness with which the tales of ghosts and goblins, of murders, earthquakes, fires, shipwrecks, and all the most terrible disasters attending human life, are devoured by every ear, must have been generally remarked. Tragedy, the most favourite work of fiction, has taken a full share of those scenes; “it has supt full with horrors” —and has, perhaps, been more indebted to its tender and pathetic parts (Anna Aikin and John Aikin web).

この快樂の源泉が現実のものであることは、日常の觀察から明らかである。幽霊や妖怪の話、殺人事件、地震、火事、難破船など、人間の生活につきまとうあらゆる恐ろしい災難の話が、どの耳にも食欲に食い込まれていることは、一般によく知られていることだろう。フィクションの中で最も好きな作品である悲劇は、そのようなシーンを完全に共有し、おそらく、その優しくて哀れな部分により多くを負っているのだ（試訳）。

.....
The inspiration of terror was by the antient critics assigned as the peculiar province of tragedy; and the Greek and Roman tragedians have introduced some extraordinary personages for this purpose: not only the shades of the dead, but the furies, and other fabulous inhabitants of the infernal regions (Anna Aikin and John Aikin web).

古代の批評家たちは、恐怖の靈感は悲劇の特有な領域であるとし、ギリシアやローマの悲劇作家たちは、この目的のために、死者の影だけでなく、憤怒や、地獄の領域に住む伝説的な住人など、特別な人物を導入してきた（試訳）。

.....
The old Gothic romance and the Eastern tale, with their genii, giants, enchantments, and transformations, however a refined critic may censure them as absurd and extravagant, will ever retain a most powerful influence on the mind, and interest the reader independently of all peculiarity of taste (Anna Aikin and John Aikin web).

古いゴシック・ロマンスや東洋の物語は、精霊、巨人、魔法、変身など、どんなに優れた批評家が不条理で度を越したものだとして激しく非難しようとも、読者の心にかかなり強い影響を与え続け、読者の特殊な好みとは無関係に興味を抱かせることになる（試訳）。

.....
How are we then to account for the pleasure derived from such objects? I have often been led to imagine that there is a deception in these cases; and that the avidity with which we attend is not a proof of our receiving real pleasure. The pain of suspense, and the irresistible desire of satisfying curiosity, when once raised, will account for our eagerness to go quite through an adventure, though we suffer actual pain during the whole course of it. We rather chuse to suffer the smart pang of a violent emotion than the uneasy craving of an unsatisfied desire (Anna Aikin and John Aikin web).

では、そのようなものから得られる楽しみをどのように説明すればいいのだろうか？私はしばしば、このようなケースにはごまかしがあり、私たちが熱心に参加するのは本当の楽しさを受け取っている証拠ではない、と想像するように導かれたきた。サスペンス

の苦しみと、好奇心を満たしたいという抗いがたい欲望は、一度高まれば、冒険の全過程で実際に苦痛を味わっても、その冒険をやり遂げようとする私たちの熱情を説明することになるだろう。私たちは、満たされない欲望による不安な渴望よりも、激しい感情によるスマートな痛みを苦しむことを選ぶ（試訳）。

.....

A strange and unexpected event awakens the mind, and keeps it on the stretch; and where the agency of invisible beings is introduced, of forms unseen, and mightier far than we,' our imagination, darting forth, explores with rapture the new world which is laid open to its view, and rejoices in the expansion of its powers. Passion and fancy co-operating elevate the soul to its highest pitch; and the pain of terror is lost in amazement (Anna Aikin and John Aikin web).

そして、目に見えない存在、目に見えない形、そして私たちよりもはるかに強大な存在の力が導入される場所では、私たちの想像力は飛び出し、視界に開かれた新しい世界を歓喜とともに探索し、その力の拡大を喜ぶ。情熱と空想が相まって、魂を最高の高みへと昇華させ、恐怖を味わう苦痛は驚愕の中ではなくなる（試訳）。

.....

In the Arabian nights are many most striking examples of the terrible joined with the marvellous: the story of Aladdin and the travels of Sinbad are particularly excellent. The Castle of Otranto is a very spirited modern attempt upon the same plan of mixed terror, adapted to the model of Gothic romance (Anna Aikin and John Aikin web).

『アラビアンナイト』には、恐ろしいものと不思議なものが結びついた印象的な例が数多くある。アラジンの物語やシンドバッドの旅は特に素晴らしい。『オトラントの城』は、ゴシック・ロマンスを手本に、不思議なものが混じり込んでいる恐怖という同じ計画を現代風にアレンジした、非常に気骨のある試みである（試訳）。

再び Roger Luckhurst. *Gothic: An Illustrated History* に戻る。ゴシックにもさらにジャンルが存在する。中でも日本のゴジラにも辿り付くエコ・ゴシックがある。

The 'EcoGothic' understands Nature as no longer a pristine place outside history, complicating the idea of the natural world as a passive backdrop or useful resource. It hints at troubling ideas of who, or indeed *what*, might have power and agency in the world. A subset of this new kind of fiction, the Botanical Gothic or Plant Horror, starts with the occasional exotic plant, foolishly collected and relocated to a hothouse where its ruthless instinct for survival threatens horrible death, as in Nathaniel Hawthorne's perverse tale of poisonous plants, 'Rappacini's Daughter' (1844). Since an awareness of ecological damage wrought on the planet by unchecked development has grown, 'Revenge of Nature' narratives have become a strand of the Gothic, with EcoGothic disaster narratives first appearing soon after the first World Earth Day in

1970 (Luckhurst 80).

「エコ・ゴシック」は、自然はもはや歴史の外側にある無垢の存在ではないと考えるもので、自然界をたんなる背景あるいは利用可能な資源とみなす解釈を複雑化している。そこでは、力を持ち、世界に干渉しているものが誰、いやむしろ「何」であるかについて、人間にとって不都合な感が方がほめかされている。そうした新しいスタイルのフィクションのサブジャンル、「ボタニカル・ゴシック」あるいは「植物ホラー」は、愚かにも入手して温室に入れてしまった珍しいエキゾチックな植物から始まる。そして、ナサニエル・ホーソーンの邪悪な有毒植物の物語『ラパチーニの娘』(1844年)のごどく、その植物の容赦のないサバイバル本能がおそろしい死をもたらす。見境のない開発が地球上の生態系の破壊をまねいているとわかって以来、「自然の復讐」物語はゴシックのひとつの要素となり、1970年の最初の世界アースデーの直後から、エコ・ゴシックの大災害ストーリーが登場するようになった(ラックハースト 80)。

エコ・ゴシックの具体的な作品を取り上げている。怪獣等を単なる恐怖の存在ではなく、エコ・ゴシックの観点から捉えている。

In the EcoGothic, disturbance to the land or the deeps of the sea frequently awakens ancient monsters, a violent, prehistoric Nature returning to wreak havoc on modern civilization. The original Japanese *Godzilla* (1954, see pp.217-21) was followed by a succession of giant monsters, in *Tremors* (1990, with six sequels), *The Relic* (1997), set almost entirely within the confines of the American Natural History Museum in New York, the gloriously sarcastic *Lake Placid* (1999, also with six sequels), or the unhinged, squealechy South Korean horror *The Host* (2006, which has so far managed only one sequel). In the most spectacular instances, these ancient monsters are set on the destruction of modernity's most glittering prize: ... (Luckhurst 80).

エコ・ゴシックでは、陸地あるいは深海を乱したために古代の怪物が目覚まることが多く、すさまじい先史時代の「自然」が蘇って現代文明に大惨事をもたらす。オリジナルの日本の『ゴジラ』(1954年、218～221 ページ参照)を筆頭に、『トレマーズ』(1990年)、続編が6作品)、ほぼ全体がニューヨークの米国立自然科学博物館内を舞台にした『レリック』(1997年)、愉快になるほどいやみたっぷりの『U.M.A. レイク・プラシッド』(1999年、こちらも続編は6つ)、あるいはびちゃびちゃ音を立てそうな両生類が登場する韓国の『グエムル—漢江の怪物—』(2006年、現時点で続編は1作品)など、いくつもの巨大な怪物が立て続けに現れた。スリル満点なそうした古代の怪物は、現代社会が誇る光輝くもの、すなわち都市を破壊しにかかる(ラックハースト 80)。

.....
In the second American remake of *Godzilla* (2014), it is San Francisco rather than New York that suffers the hit at the crescendo of the film, reflecting the shift of global power to the transpacific.

This strand of films isolates the disjunction in time between nature and culture, the country and the city that is crucial to the Gothic sensibility. But we don't need such outsized allegorical prehistoric monsters to see this at work. Instead, we should ask Which particular instances of the past each Gothic tradition is most afraid of seeing return (Luckhurst 80-81).

アメリカで2度目にリメイクされた『GOZILLA ゴジラ』(2014年)では、映画が最高潮に達したときに襲われるのはニューヨークではなくサンフランシスコで、世界の力関係が環太平洋へ移ったことが反映されている。

こうした一連の映画は、ゴシック感に欠かせない自然と文化、田舎と都会のあいだの時間的な隔たりを取り上げている。けれども、そうた状況を見るためにわざわざ寓意的な先史時代の巨大怪物を持ち出す必要はない。代わりに、これまでのゴシックの伝統で、何が蘇ったときにもっとも恐怖を感じたかを問えばよい(ラックハースト 80-81)。

扱われる都市がニューヨークからサンフランシスコへ変わったことにも世界のパワーバランスが反映されているとの指摘は注目に値しよう。次に地方のゴシックに注目しておきたい。

Folk horror and the rural Gothic explore spaces that seethe with specific, local histories. Modernity is unevenly distributed. This is why, in such a small island, there is distinct Cornish Gothic (from Daphne Du Maurier's *Rebecca* in 1938 to Mark Jenkin's film *Bait*, 2019), a Gothic of the Welsh borders (where Arthur Machen's writings still preside, and to which Iain Sinclair's writings often return), a post-industrial Northern Gothic (in contemporary writers like Jenn Ashworth, Benjamin Meyers, Andrew Michael Hurley and Fiona Mozley), a Gothic of the Fens (in books by Sarah Perry, Daisy Johnson and Michelle Paver, stretching back to Sabine Baring-Gould) and a Gothic of occupied territories in Scotland, Ireland and Wales. This regional specificity, the distinctness of particular locales, generates a Gothic grounded in the dark ecologies of place that resist the abstraction and homogenization of modern urban space (Luckhurst 98).

フォーク・ホラーと地方のゴシックでは、特別な過去が渦巻く場所が題材にされる。近現代性は均等に広がっているのではない。そのため、ちっぽけな島国のなかに、独特なコーンウォール地方のゴシック(ダフネ・デュ・モーリアの1938年の著書『レベッカ』やマーク・ジェンキン監督の映画『ベイト[Bait]』、2019年)、ウェールズとの境界地方のゴシック(アーサー・マッケンの著作はそこへ舞い戻る)、脱工業主義の北部のゴシック(ジェン・アシュワース、ベンジャミン・マイヤーズ、アンドリュー・マイケル・ハーリー、フィオナ・モズリーなどの現代作家)、フェンズ(イングランド東部の沼地地帯)のゴシック(古くはセイバイン・ベアリング＝グールドからサラ・ペリー、デイジー・ジョンソン、ミシェル・ペイヴァーにいたる本)、そしてスコットランド、アイルランド、ウェー

ルズという占領地のゴシックが存在するのである。そうした地方に特定の場所ならではの特殊性があるからこそ、現代社会の都市部にある「空間」の抽象化や均質化に抗う「場所」として、闇の生態系に根を下ろしたゴシックが生まれるのだ(ラックハースト 98)。

Local superstitions might have been officially condemned by colonizing authorities as primitive or backward, but the Gothic in fact subsumed these local versions of the supernatural. The vampire came from far-flung villages on the eastern edge of Europe. The zombie stumbled out of the forced labour and violent oppression of the plantations of Haiti into North America through New Orleans, that cosmopolitan centre of swirling supernatural beliefs, freely borrowing from the syncretic religions of Haitian Voodoo, Santería from Cuba or Obeah from Jamaica. The flesh-eating wendigo came from Native American beliefs in North America and Canada, while the weird, amphibious bunyip was seen in billabongs in the outback of Australia, the term borrowed from the Aboriginal Wemba-Wemba language.

The travelling fragments of Gothic story have become a means of exchange. In the post-colonial years, beliefs in witchcraft and malign supernatural powers have persisted in very different regions of the African continent, where the occult erupts in the fissures of modernity and tradition, or along physically imposed borders—as in the subtle presence of migrants-turned-spectres in Mati Diop’s French-Senegalese film *Atlantique* (2019). Zombies and witches harass populations in the border-zones between Zimbabwe and South Africa, a region under constant pressure from refugees and migration (Luckhurst 100-101).

地方の迷信は表向きには原始的あるいは後退したものとして植民地支配者に非難されてきたが、ゴシックにはそうした各地の超常現象がいくつも取り込まれている。吸血鬼はヨーロッパ東端の遠く離れた村からやってきた。ゾンビは、ハイチのプランテーションで行われていた強制労働と暴力的な抑圧からよよろと出てきて、ハイチの呪術、キューバの祭儀、ジャマイカの魔術といったさまざまな信仰を自由に取り入れながら、超常的な迷信が渦巻く大都市ニューオリンズを経て北米に入った。人食い巨人ウエンディゴはアメリカやカナダの先住民族の迷信から生まれ、オーストラリア奥地の沼地にいるといわれた奇妙な両生類のバニャップは、アボリジニのウエンバウエンバ語から取り入れられた言葉である。

ゴシック物語の断片は移動するうちに交換の手段となった。植民地支配が終わってから何年ものあいだ、アフリカ大陸各地では魔術や悪意のある不可思議な力が信じられていた。セネガル系フランス人マティ・ディオブの映画『アトランティックス』(2019年)にさりげなく登場する移民の亡霊のように、現代性と伝統のはざま、あるいは強制的に割り振られた国境地帯などの超常現象が発生する。ゾンビと魔女はジンバブエと南アフリカの国境地帯、難民や移民からの圧力につねにさらされている地域で住民を苦しめる(ラックハースト 100-101)。

ゴシックはもともと北方民族に由来する言葉であるが、ヨーロッパにとって「北」というのは寒く、暗いという印象がある。こうした自然環境もあろうが、ゴシックのイメージと結び付く要因がある。

Even to northern cultures there is always a *further* north that terrifies: Norsemen feared the Sámi for their weird magic; Saxons feared the seafaring Vikings for their violence; the Danes feared the Norwegians; the Finns brooded on a dark Northland full of man-eating savages. Christian geo-theology sometimes placed hell in the icy north; sometimes it was the terrestrial location of Lucifer, the fallen angel (Luckhurst 147).

北欧の文化においてさえ、おそろしい「極」北はつねにあった。古代スカンディナヴィア人は奇妙な魔法を使うサーミ人を、サクソン人は海をわたるヴァイキングの暴力を、デンマーク人はノルウェー人を、フィンランド人は人を食らう野蛮人だらけの暗い北部地方をおそれた。キリスト教の宗教地理学では地獄が氷のように冷たい北方に置かれることもある。その他はときに天から落ちた墮天使ルシファーの居場所でもあった(ラックハースト 147)。

ラックハーストは日本にも言及して次のように述べている。

In Japan, it is ill-advised to sleep with your head pointing to the north, as this is the direction the souls of the dead depart. Margret Atwood has argued that Canadian settler literature has been haunted by the idea of a malevolent north from its very beginnings (Luckhurst 147).

日本では、北は死者の魂が旅立つ方向で、北枕は縁起が悪いといわれる。カナダの作家マーガレット・アトウッドは、カナダの開拓移民文学は当初から北は邪悪だという考え方につきまといわれていると主張する(ラックハースト 147)。

.....
It is in the darkness and cold of the far north that one encounters the transcultural figure of the revenant, the returning dead, where the shamans of tribes across Siberia and into Canada conjure ghosts or icy blasts of wind, while the Northern Lights, traditionally believed by the Sámi to be the souls of the dead, dance in the sky (Luckhurst 147).

人が文化の枠を超えた亡霊、蘇った死者のような姿に遭遇するのは、その極北の暗闇と厳寒のなかである。そこではシベリア各地やカナダの部族のシャーマンがゴーストや凍えるような風を呼び起こし、古くからサーミ人に死者の魂だと信じられていたオーロラが空で踊る(ラックハースト 147)。

This mythology of the far north still feeds directly into the contemporary Gothic imagination. It is a zone that features Nazi zombies in the Norwegian film *Dead Snow* (2009), vampires who exploit a month without sun to slaughter a whole northern outpost in *Thirty Days of Night* (2007) and the bizarre sacrificial cults of northern Sweden in *The Ritual* (2017) or *Midsommar* (2019) (Luckhurst 146).

極北にまつわるこの伝承は現代ゴシックの想像世界にまもだ流れ込んでいる。その一帯は、ノルウェーの映画『処刑山ーデッド・スノウ』(2009年)のナチのゾンビ、『30デイズ・ナイト』(2007年)で1か月間太陽が出ないのいいことに北方の前哨基地で殺戮を繰り返す吸血鬼、『ザ・リチュアル いけにえの儀式』(2017年)や『ミッドサマー』(2019年)で描かれるスウェーデン北部の異様な生贄を伴う儀式などで取り上げられている(ラックハースト 148)。

.....

Yet what shadows these developments of the Gothic is not just the mythologies of the north, but very real explorations of the planet's northern reaches. Mary Shelley's *Frankenstein* (1818) begins and ends in the Arctic ice, where the explorer Robert Walton, trapped, listens to Victor Frankenstein unfold his awful tale (Luckhurst 148).

しかしながら、こうしたゴシックの展開に暗い影をもたらしているのは、北方の伝説だけでなく、実際に行われた地球の極北の探検でもある。メアリー・シェリーの『フランケンシュタイン』(1818年)は、身動きのとれなくなった探検家ロバート・ウォルトンがヴィクター・フランケンシュタインのおそろしい告白を聞く北極圏の氷のなかで始まり、氷のなかで終わる(ラックハースト 148)。

ラックハーストはウィリアム・フォークナー (William Cuthbert Faulkner, 1897-1962) の小説を例にしながら、次のように述べている。

William Faulkner's combination of daunting, high-Modernist narrative experimentation with all the apparatus of genre horror makes him the unavoidable central home figure of any account of the Southern Gothic, his work a potent hybrid, rancid with the stench of unquiet history (Luckhurst 162).

人は威圧するようなシュルレアリスムと、ジャンルとしてのホラーに必要なあらゆる素材を組み合わせるストーリー実験のようなウィリアム・フォークナーの作品は、否が応でも彼を南部ゴシックの中心人物に仕立て上げる(ラックハースト 162)。

.....

In *Sanctuary* (1930) and *Light in August* (1931), Faulkner had begun to use Gothic armature to address the abiding legacy of slavery and racism in the South. Segregation was obsessively policed long after slavery was abolished, and after the First World War the economic, political and violent social containment of the Black population of the South intensified (Luckhurst 162).

フォークナーは奴隷制や人種差別という南部の動かぬ遺産に焦点を当てようと、『サンキュアリ』(1930年)や『八月の光』(1931年)でゴシックの骨組みを持ち始めた。人種隔離政策は奴隷制度が廃止されてからも長く執拗に管理され、第一次世界大戦が終わると南部の政治、経済、暴力を伴う社会の封じ込めは激しさを増した(ラックハースト 162)

ゾンビについては特別に見出しや項目を設けて取り上げていないが、所々で触れている。

At the same time, low budget horror from entirely from entirely outside the studio system, such as *Two Thousand Maniacs* (1964), the overt racial politics of George Romero's inaugural mass zombie film *Night of the Living Dead* (1968) or the backwoods lunacy of *The Texas Chainsaw Massacre* (1974), could speak even more openly about the remains of genocidal legacies (Luckhurst 167).

また、『2000人の狂人』(1964年)、ジョージ・ロメロ監督による初の大量ゾンビ映画『ナイト・オブ・ザ・リビングデッド』(1968年)で示される人種に対する明らかな政治哲学、あるいは『悪魔のいけにえ』(1974年)の田舎の狂気といった、ハリウッドとはまったくかかわらない低予算のホラーは、大量虐殺という負の遺産についてなおのことあからさまに語っている(ラックハースト 167)。

ホラー映画『2000人の狂人』はハーシェル・ゴードン・ルイス監督・脚本で日本での公開は2012年10月6日に公開された。

“III The Gothic Compass”の一番最後は“Planetary & Cosmic Horror”である。

We are used to melodramatic image of monstrous villains astride the globe. The Gothic can conjure catastrophes that far exceed the Bad Place, the ruined castle or abandoned city; calamities so vast that they encompass the world. From about 1750 onwards, Enlightenment thinkers had begun to theorize the development of world history while explorers extended the mapping of previously unknown territories and armies led the colonization of the planet.¹ I would annex the planets if I could; I often think of that/ the imperialist Cecil Rhodes once reflected. Less than a century later, when the Americans did reach the moon, the famous photograph taken by astronaut William Anders on 24 December 1968, now known as 'Earthrise', triggered not so much triumphalism as an agonized new awareness of the fragility of the planet. Perhaps it no longer matters from which compass point the disease spreads when we watch a zombie infection track across the Earth, as in *World War Z* (2013), The COVID-19 pandemic brought home the realities of a virus that can ride on the intricate networks and interconnections of the global village, the microbe turning modern globalization against itself. The Gothic thrives on this doubled or split

consciousness (Luckhurst 201).

怪物のような悪党が地球を股にかけるメロドラマ的なイメージはすでにありきたりだ。ゴシックは、地獄、崩れた城、廃墟と化した都市といった場所の限界を越えて、かくも広い範囲で大惨事を引き起こすことができる。災いはとてつもなく大きく、世界全体が巻き込まれるようになった。1750年ごろから啓蒙主義の思想家が世界史の発展を理論化するようになり、探検家がそれまで知られていなかった領域にまで地図を広げ、軍隊が地球の植民地化を率いた。「できるものなら地球外の惑星さえも併合しよう。そう思うことがよくある」と帝国主義者のセシル・ローズはかつて述べた。それから1世紀も経たないうちにアメリカ人が月に降り立った。1968年12月24日に宇宙飛行士のウィリアム・アンダースが撮影した「地球の出」として知られる有名な写真は、勝ち誇った気持ちというよりむしろ、地球ははかないというやりきれない事実を改めて気づかせることになった。もしかすると、映画『ワールド・ウォーズ』(2013年)で描かれているように、ゾンビの感染が世界中に広がる場所を目の当たりにした人間にとって、その伝染病がどの方位から広まったかなどもう問題ではないのかもしれない。新型コロナウイルスの流行は、ウィルスが入り組んだネットワークや世界各地の相互の結びつきをうまく利用するという現実を人類に強く突きつけた。微生物が現代のグローバル化を逆手に取ったのだ。ゴシックはこのように二重化した、あるいは分裂した意識をエネルギー源に成長する (ラックハースト 201)。

.....
Matheson's book was the loose basis for George A. Romero's *Night of the Living Dead* (1968), the first shuffling step in cinema towards millennial visions of a global zombie pandemic. It was first filmed in Italy by Sidney Salkow, as *The Last Man on Earth* (1964), and remade as *The Omega Man* (1971) and *I Am Legend* (2007).

Planetary horror goes for a deliberate scaling up of the Gothic effect, aiming to overwhelm the reader or viewer. But there is a further stage that ramps up this revelation: cosmic horror, associated most strongly with H. P. Lovecraft, who in this his easy 'Supernatural Horror in Literature' set out a distinction between 'fear-literature' of the 'mundanely gruesome' and 'the literature of cosmic fear. (Luckhurst 201)'

グローバルなゾンビ・パンデミックによる世界の終わりへ向かってよろよろと一歩を踏み出したジョージ・A・ロメロ監督の『ナイト・オブ・ザ・リビングデッド』(1968年)は、大筋ではマシスンの本がもとになっている。本の最初の映画化はイタリアで撮影されたシドニー・サル・コウ他監督の『地球最後の男』(1964年)だったが、のちに『地球最後の男オメガマン』(1971年)、さらに『アイ・アム・レジェンド』(2007年)としてもリメイクされた。

全世界を巻き込む惑星規模のホラーでは、読者や視聴者を圧倒するために、意図的にゴシックらしさが高められている。だが、それを上回る舞台がある。宇宙ホラーだ。H・P・ラヴクラフトは、エッセイ!『文学における超自然の恐怖』のなかで「ありふれた怖

さ」の「恐怖文学」と「宇宙的恐怖の文学」を区別しようとしている（ラックハースト 201）。

最後の章は“IV Monster”「怪物」で、その冒頭は“Scale”「大きさ」である。ラックハーストが人間との差異に注目し、アリストテレス『動物発生論』にまで言及していることは注目しておきたい。

If the Gothic teaches us anything, it is that humans are bad at processing difference. Anyone or anything that is not like us (whoever that ‘us’ is) has long tended to be deemed abnormal, deviant or monstrous. The fate of Frankenstein’s creature emphasizes that these are always cultural and contingent norms: ‘my virtues will necessarily arise when I live in communication,’ he tells his creator. Sadly, even Victor Frankenstein cannot rise above his ‘breathless horror and disgust’ the instant his creation moves. The poor creature has set off on his journey to become the marauding, mute monster of movieland. Since then, Frankenstein’s monster, along with a panoply of nightmare beings, has served as a rallying point for those abjected by social norms (Luckhurst 213).

ゴシックから何かを学べるのだとしたら、それは、人間は差異を受け入れるのが不得意だということである。自分たち（それがなんであれ）とは異なる人やものは古くから、異常なもの、逸脱したもの、おそろしいものと考えられてきた。フランケンシュタインの怪物の運命から、それらはつねに状況に左右される文化規範であることがよくわかる。「人とかわって生きていれば、わたしの価値はおのずと上がるだろう」と怪物は創造主に語っている。残念ながら、ヴィクター・フランケンシュタインでさえ、その怪物が動いた瞬間の「息をのむほどのおそろしさと嫌悪感」を克服することはできなかった。哀れな怪物は、無言で徘徊する映画界のモンスターとなるべく旅に出た。以来、フランケンシュタインの怪物は一連の悪夢のような存在とならんで、社会規範からはずれたものたちの再決起地点になっている（ラックハースト 213）。

.....

The monsterring of difference has been embedded in Western thinking at least since Aristotle argued in *Generation of Animals* (c.350 BC) that anything that did not resemble its parents was a monster. His fascination with the endless cataloguing of ‘monstrous births’ suggests, however, that it is precisely the deviation that helps establish the norm (Luckhurst 213).

相違点の怪物扱いは、少なくともアリストテレスが『動物発生論』（紀元前 350 年ごろ）で、親に似ていないものはみな怪物であると述べたときから西洋の思想に埋め込まれている。一方、とめどなく「怪物の出生」の目録を作り続けようとした彼の関心の強さからは、逸脱であるからこそ標準が作れるのだとわかる（ラックハースト 213）。

The Gothic works on these same scales of difference, running the gamut from *Godzilla* to *Gremlins*. In David Lynch's *Twin Peaks* we get both: a gentle giant and a backwards-talking, dancing dwarf, 'The Man from Another Place' (Luckhurst 213). ゴシックの世界でも『ゴジラ』から『グレムリン』までの広い範囲で、同様の大きさの違いが用いられている。デヴィッド・リンチ監督の『ツイン・ピークス』では両方だ。温和な巨人と、逆さまに話すダンス好きの小人「別の場所からきた男」ある（ラックハースト 213）。

ゴシック小説と SF の関係も微妙である。ゴシック小説の中で科学的な要素が強くなれば SF という領域になる。H・G・ウェルズはメアリ・シェリーよりもさらに科学的な要素が強くなっている。

H. G. Wells was the great writer of degenerate horrors in the 1890s, having been one of the first to train to teach the biological sciences under T. H. Huxley Darwin's 'bulldog' and public defender. In *The Island of Doctor Moreau* (1896), the titular doctor vivisects beasts into grotesque forms of men, only to see them fall back into their animal state again. The disturbing splices and grafts of monstrous hybrids, built by surgery in Moreau's House of Pain, entirely undercut any secure boundary between human and animal, and even disturbingly suggest that these pitiful beastmen have a greater understanding of morality than humans. When the book was adapted to screen in 1932 as *The Island of Lost Souls*, with Charles Laughton playing an insidious Doctor Moreau, the plot was driven more by the transgressive prospect of an interracial or even interspecies sexual relationship between the 'Panther Woman' and Edward Parker or between the blonde leading lady and Ouran, the priapic ape. The film was censored in many countries, including Australia, where its NEN rating banned its viewing by Aboriginal audiences (Luckhurst 236-237).

進化論を弁護したダーウィンの「番犬」T・S・ハクスリーのもとで生物科学を学び、教えるようにもなった初期の弟子のひとり、H・G・ウェルズは、1890年代の退化論ホラーの巨匠である。『モロー博士の島』（1896年）では、表題の博士が動物を生体解剖してグロテスクな人間を作るが、いつももとの動物の状態に戻ってしまう。モローの「痛みの家」で行われた外科手術によるおそろしい混成物の不気味な結合や移植は、人間と動物の確固たる境界を完全に破壊しているばかりか、気がかりなことに、哀れな動物たちのほうが人間よりも道徳を理解していることが示唆されている。俳優チャールズ・ロートンがモロー役を演じる『獣人島』として1932年に映画化されたときは、なおのこと、筋書きが「パンサーウーマン」とエドワード・パーカー、金髪の主演女優と性欲が誇張されたサルとウーランとのあいだの、異なる人種間はもとより異なる種のあいだの性的関係という境界侵犯に突き動かされていた。映画は多くの国で検閲され、オーストラリアでは先住民の観客が見ることを禁じる NEN のレーティングに指定された（ラックハ

ースト 236-237)。

.....

The constantly mutating alien of John Carpenter's *The Thing* (1982) moves through dogs, spiders and men by absorbing and transforming their genetic code, embodying the plasticity of adaptive survival. *The Fly* (1986), in which an unfortunate scientist mixes his DNA with a rogue fly in his laboratory equipment, was David Cronenberg's mainstream breakthrough after a long career making low-budget horrors that emphasized the infinitely malleable human body and its openness to alien transformation (as in *Rabid*, *Shivers*, or *Videodrome*). Grotesque bodily distortion became the capstone effect of cult films like Stuart Gordon's *Re-Animator* (1985, with two sequels), Clive Barker's *Hellraiser* (1987, with nine sequels so far) and Brian Yuznas Society (1989). The trend latterly heads towards the grim cycle around *Hostel* (2005) and the *Saw* franchise (started in 2004) that became known as 'torture porn'.

There are complicated reasons for the emergence of this kind of extreme Gothic—not least in the constantly shifting line of cultural acceptability around graphic images of sex and violence, and the economics of low-budget horror sequels, cycles and imitations (Luckhurst 237).

ジョン・カーペンター監督の『遊星からの物体 X』(1982年)に登場するエイリアンは、環境に適応しながら生き延びる柔軟性を有しており、イヌ、クモ、人間へと、遺伝子コードを吸収して変質させながらつねに姿を変え続ける。不運な科孝者が実験装置に粉れこんでいた1匹のハエと自分のDNAを混ぜ合わせてしまう『ザ・フライ』(1986年)は、無限に変化する人体やエイリアンへの変身を中心とした低予算映画ホラー映画(『ラビッド』、『シーバース』、『ビデオドローム』など)を長く作っていたデヴィッド・クロネンバーグの初の大ヒット映画だ。グロテスクな肉体の変形は、スチュアート・ゴードン監督の『ZOMBIO/死霊のしたたり』(1985年、続編2作品)、クライヴ・バーカー監督の『ヘル・レイザー』(1987年、現時点で続編9作品)、ブライアン・ユズナ監督の『ソサエティー』(1989年)といったカルト映画のクライマックス効果としても用いられている。最近のトレンドは「拷問ポルノ」として知られるようになった『ホステル』(2005年)や『ソウ』シリーズ(2004年～)などの残酷なサイクルへと向かっている。

この種の極端なゴシックの出現には複雑な理由がある。性や暴力の画像に対する文化的な許容範囲の絶え間ない変化と、低予算ホラーの続編、周期、模倣の経済はむろんだが、人をキマイラや結合のアイデアに立ち返らせる生物学的な背景があるのだ(ラックハースト 237)。

The Gothic romance appeared in eighteenth-century England alongside the resurgence of Celtic folklore, and its rich array of doubles strongly influenced early attempts to evoke the supernatural.

The strongest superstition of this kind was undoubtedly that of the *fetch*, associated with peasant culture in Ireland and Scotland. To encounter a fetch, a double of a close relative or, more unnervingly, oneself, could be taken as a signal of luck, but much more often as a portent of death (Luckhurst 268).

ゴシック・ロマンスはケルト民族の民間伝承が復活した18世紀のイギリスに生まれたものだが、そこで描かれた数々の分身は、超常現象を再現する初期の試みに大きな影響を与えた。

そうした迷信のなかでもっとも強烈なものといえば、まちがいなく、アイルランドやスコットランドの農民文化と関係深い「フェッチ」だろう。近親者の生き写しであるフェッチの遭遇は幸運のしるしと考えられないが、むしろ死の予兆とされることが多かった(ラックハースト 268)。

分身物語などにも触れているが、同性愛もまたゴシックロマンスの一面であるという。

The Gothic romance has, the critic Eve Sedgwick has pointed out, always been full of stories of men pursued by other men. Is this hidden desire, which then turns into its opposite: a persecution unto death? Sedgwick called this driver of the Gothic plot 'homosexual panic'. This perhaps maps too closely back from Oscar Wilde's version of the double plot in *The Picture of Dorian Gray* (1890), but it also takes in all those missing reflections and shadows in German Romanticism. Wilde's story veered close to being explicit about the criminalized 'love that dare not I speak its name' that brought Wilde to ruin when he was put on trial in 1895 (Luckhurst 272).

評論家のイヴ・コゾフスキー・セジウィックが指摘しているように、ゴシック・ロマンスにはいつの時代にも、男性が男性を追い求める話がたくさんある。この隠れた性的欲望が、その対極にある、死にいたらしめるほどの罰に転じるのだろうか？セジウィックはこの手のゴシックの原動力を「同性愛パニック」と呼んでいる。もしかすると、オスカー・ワイルドが『ドリアン・グレイの肖像』(1890年)で描いた分身の物語の影響を受け過ぎているのかもしれないが、ドイツ・ロマン主義のなかの失われた鏡像や影はみなそこに含まれる。ワイルド自身も同性愛の罪で1895年に裁判にかけられて破滅に追い込まれているが、彼のストーリーもまた、犯罪だった「その名を目にすることがはばかれる愛」が明白に描かれる一歩手前の状態だった(ラックハースト 272)。

また人間そっくりな動きをするロボットもまたゴシックの領域となる。

In a slightly different mode Ira Levin's satirical novel *The Stepford Wives* (1972);

filmed 1975) is laced with the Gothic. In the affluent village of Stepford, where wealthy New Yorkers arrive to escape the terrors of the city, the bland women drift through supermarkets in weirdly dissociated states, seemingly building on the malaise that Betty Friedan identified in many women in *The Feminine Mystique* (1963). The plot eventually reveals another conspiracy lurking behind the surface of American privilege: the women are being replaced by exact robotic doubles, made by a former Disneyland executive in charge of animatronics at the theme park. The threat of feminism, it seems, is being neutralized by the production of robot women passively compliant to their husband's every desire. *The Stepford Wives* relies on the uncanny effect of mechanical automata—another transposition of these devices, which caused sensation when they were first displayed across Europe in the eighteenth century, into the Gothic register.

Even later, the idea of the mechanical double is left behind by the emergence of the exact biological clone. Michael Crichton's 1973 film *Westworld* features mechanical robots in a staged environment for wealthy tourists, Yul Brynner playing the memorably malfunctioning 'Gunslinger' (Luckhurst 274-275).

若干異なる形だが、アイラ・レヴィンの風刺小説『ステップフォードの妻たち』(1972年、『ステップフォード・ワイフ』として1975年に映画化)にもゴシックが織り込まれている。都市部の恐怖を逃れようとニューヨークの人々が移り住むステップフォードという名の富裕層が暮らす街で、個性のない女性たちがスーパーマーケットのなかを放浪する。彼女たちは妙にぼんやりとしていて、あたかもベティ・フリーダンが著書『新しい女性の創造』(1963年)で取り上げた多くの女性たちのように、漠然とした不満足感を積み上げているかのようだ。やがて、アメリカの特権階級の裏に隠れているもうひとつの陰謀が明らかになる。女性たち力、デイズニーランドでアニマトロニクスを担当していた役員が作った、本物そっくりなロボットの分身に置き換えられていたのである。どうやら、夫の望みに黙って従うロボット妻たちを作ることによって、フェミニズムの脅成を無力化しているらしかった。『ステップフォードの妻たち』では機械的な自動人形—18世紀のヨーロッパに初めて登場したときにゴシックの世界にセンセーションを巻き起こした自動装置—がもたらす不気味な効果が駆使されている。

さらにその後、機械的な分身の構想は、まったく同じ生物学的なクローンの登場に道を譲った。マイケル・クライトンの1973年の映画『ウエストワールド』では、裕福な旅客のためにあつらえた環境で暮らす機械的なロボットが描かれており、ユル・ブリンナーが忘れもしない誤作動する「ガンマン」を演じている(ラックハースト 273-275)。

ロボットが人間にそっくりということから生じる「不気味さ」(uncanny)がゴシックにつながる。ゴシックの範囲はかなり広い。

The Gothic has all too frequently monstered its trans characters, its multiply

interstitial, fluid, intersexed, transitional beings; but, as we've seen before, its perverse dynamic can also flip these values, to make the monster a place of identification (Luckhurst 276).

ゴシックはあまりにも頻繁にトランスジェンダーの登場人物、すなわち多様な隙間において、不安定で、中間の性を持ち、過渡期にある存在をモンスター化してきた。けれども、これまで見てきたように、流れに逆らうゴシックの力で価値観がひっくり返されて、怪物だった存在が自分自身を知る場が変わることもある（ラックハースト 276）。

最後にゾンビに関する記述に注目しておきたい。

Since George A. Romero's *Night of the Living Dead* reimagined the zombie as a horde of shambling dead in 1968, perhaps the key figure of the horrific double has been the zombie. The monster is no longer necessarily a loquacious and seductive aristocratic vampire, of vast age and singular wisdom, but an anonymous, shuffling mass of everyday people like us. All that has happened is a slight shift in status, the undead caught in the no man's land between the absolute categories of the living and the dead. In *Dawn of the Dead* (1978), the small group of human survivors on the zombies of drifting around the car park of a shopping mall. They spill aimlessly up and down the escalators inside the mall and pound on the glass doors of the chain stores, as if mildly impatient for the Black Friday stampede for bargains to begin.

Is there anything anything weirder in twenty-first-century Gothic culture than the emergence of the zombie parade? The first took place in Sacramento in California in 2001, but they have since been replicated around the world, united through the celebration of International Zombie Day (13 October). On these zombie walks, tens of thousands of fans around the world dress up as their undead selves, choosing to identify not with the small heroic band of human survivors in the standard zombie plot, but with the masses who the standard zombie plague. This identification flips two centuries of monsterring the other, and instead embraces the other as a version of the self-same. It turns out that after all these twists and turns in the labyrinths of Gothic culture, what we most want to confront is the enigma of ourselves (Luckhurst 276).

ジョージ・A・ロメロ監督の『ナイト・オブ・ザ・リビングデッド』が1968年にゾンビをよろよろ歩く死人集団として描きしてからというもの、おそろしい分身の姿といえどゾンビを指すようになったかもしれない。怪物はもう、長い年月を生きて非凡な知恵を持ち、饒舌で魅惑的な吸血鬼である必要はなく、足を引きずってよろよろ歩くわたしたちのようなごく普通の無名の人々の大集団になったのだ。そこで起きている現象はほんのわずかな状況の変化だけである。アンデットとなって、生者と死者という絶対的なカテゴリーの中間地帯にとらわれてしまっただけだ。映画『ゾンビ (1978年)』では、生き

残った人間の小集間が、ショッピングモールの駐車場をさまよっているゾンビを見下ろす。ゾンビはあてもなくモール内のエスカレーターを上り下りして、まるでブラック・フライデーのバーゲンセールが始まるのを待ちきれずに押し寄せたかのようにチェーンストアのガラス扉をたたく。

21 世紀のゴシック文化におけるゾンビのパレードほど奇妙なものがほかにあるだろうか? 最初のパレードは 2001 年のカリフォルニア州サクラメントで実施され、以来、世界各地で世界ゾンビデー (10 月 13 日) に人々が集まって祝うようになった。そうしたゾンビ・ウォークでは、世界中の何万人ものファンがアンデッドの格好をする。一般的なゾンビ映画に出てくる少数の勇者のような人間の生き残りではなく、ゾンビ病に屈したその他大勢になることをあえて選んでいるのだ。そこでは、過去 200 年にわたって続いてきた、自分たちと異なる存在の怪物視はもはやなく、その異なる存在を自分とまったく同じ存在として受け入れている。結局のところ、ゴシック文化の迷宮における紆余曲折を経て、人がもっとも対決したいと思っているものは、自分自身の謎だということになる (ラックハースト 276)。

Luckhurst. *Gothic: An Illustrated History* では Gothic の広範囲にわたる紹介がなされている。

3 Gothic から SF へ

Gothic と SF の関係については拙著「H.P.Lovecraft “Herbert West Reanimator” を読む—SF とゴシック小説の狭間で:『フランケンシュタイン』を意識して—」(2024)で取り上げたが、ゴシックから科学要素の強いものが SF へと移動していく。これを早くから指摘していたのが Brian W. Aldiss. *Billion Years Spree: The True History of Science Fiction* (1972)である。

As a preliminary, we need a definition of science fiction. What is science fiction?

Many definitions have been hammered out. Most of them fail because they have regard to content only, and not to form. The following may sound slightly pretentious for a genre that has its strong fun side, but we can modify it as we go along. Science fiction is the search for a definition of man and his status in the universe which will stand in our advanced but confused state of knowledge (science), and is characteristically cast in the Gothic or post-Gothic mould (Aldiss Chapter 1).

手はじめてとして必要なのは、サイエンス・フィクションの定義である。サイエンス・フィクションとは、そもなにもなるや?

これまでに、多くの定義が打ちだされてきた。その大半は欠陥を持っている—内容にのみにとらわれて、形式を顧慮しなかったためだ。以下に挙げるものは、強い娯楽性を持ったジャンルにたいするものとしては、やや思いあがっているように聞こえるかもしれ

ない。が、論述を進めながら訂正を加えてゆけばいいだろう。

すなわち、「サイエンス・フィクションとは、人間と、宇宙におけるそのありかたにたいする定義—現代の進歩した、だが混乱した知識の状態（科学）のなかでも変質しない定義—を追求するものであり、特徴としては、ゴシック、あるいはポスト＝ゴシック小説の形式を継ぐものである（オールディス 12）。

時代によりよりゴシックで扱われていたものが、すでに科学として認知されていくと、SF となっていく。その典型がゴシック小説と SF の関係となろう。SF と言えば一般的にその原点を H.G. ウェルズ（Herbert George Wells, 1866-1946）に見ることが多いが、「SF」の具体的な定義について Jenny Stringer, editor. *The Oxford Companion to Twentieth-Century Literature in English* (1996) では次のように述べている。

In 1973, in *Billion Year Spree*, Brian Aldiss broke new ground by arguing that science fiction began neither with American pulp magazines nor with H. G. Wells, but with M. Shelley's *Frankenstein* (1818); Aldiss defined the form as a child begotten upon Gothic romance by the industrial and scientific revolution of the early nineteenth century (Stringer 599).

1973 年ブライアン・オールディスは『十億年の宴 SF—その起源と発達』*Billion Year Spree* の中で、SF 小説の起源はアメリカのパルプ雑誌ではなく、また、H.G. ウェルズでもなく、M. シェリーの『フランケンシュタイン』*Frankenstein* (1818) であるとする新主張を展開した。オールディスはこの形式のことを、ゴシック小説と 19 世紀初頭の産業・科学革命とのあいだの所産である、と定義している（ストリンガー 148）。

つまり、「恐怖」を中心とするゴシックとしてよく取り上げられる。『フランケンシュタイン』がじつは SF の原点でもあるとの指摘がある。

浅倉久志「あとがき」の中でも *Billion Years Spree* については次のように述べている。

本書のもう一つの特徴は、これまで SF の誕生を古代ギリシア文学か、でなければ 1920 年代のパルプマガジンに置いた通念を破って、メアリー・シェリーの『フランケンシュタイン』を起点にして、19 世紀の初めという時代に SF 発生の必然性を見出していることである（浅倉 372）。

SF の定義について念のため確認しておくのと次の通りとなろう。

Science fiction was born from the Gothic mode, is hardly free of it now. Nor is the distance between the two modes great. The Gothic emphasis was on the distant and the unearthly, while suspense entered literature for the first time (Aldiss “The Origins

of the Species: Mary Shelley”.

サイエンス・フィクションはゴシック形式から生まれ、現在なおそれから脱しきっていない。また、この 2 つの形式のあいだの懸隔も大きくはない。ゴシックは人間ばなれした、超自然的なものに重点を置くいっぽう、これにおいてはじめてサスペンスが文学にとりいれられた（オールディス 25）。

『フランケンシュタイン』を取り上げている英文学史でも、『フランケンシュタイン』を SF との関係で説明しているものは比較的新しい。齊藤勇他編『英米文学辞典』（研究社、1985、第 3 版）、『世界文学事典』編集委員会編『集英社世界文学事典』（集英社、2002）では『フランケンシュタイン』は取り上げているものの、SF との関係については言及していない。一方で、野町二・荒井良雄他編『イギリス文学案内 代表的作家の生涯・主要作品・文学史年表・翻訳文献等の立体的便覧』（朝日出版社、2002、増補改訂版）、上田和夫編『イギリス文学辞典』（研究社、2004）では SF との関係について取り上げている。

4 Gothic と Zombie の関係

筆者はゾンビの考察を深めるためにメアリー・シェリー『フランケンシュタイン』（1818）と H・P・ラヴクラフト「死体蘇生者ハーバート・ウェスト」（1922）について注目した（佐々木 e 1-73）。ゴシックの源泉には「恐怖」があるが、この「恐怖」の源には「未知なるもの」「不気味さ」といったものがある。ゾンビは西アフリカのヴードゥ教に由来し、やがて西アフリカからハイチに奴隷として連れて来られた者たちはヴードゥ教を持ち込み、やがてキリスト教文化圏とは異なる文化背景を持つこの生きる屍、リビング・デッド、ウォーキングデッドは恐怖そのものであり、人知を越えるものだ。ゾンビは Lacadio Hearn “The Country of the Comers-Back”（1889）、Lafcadio Hearn. *Two Years in the French West Indies*（1890）、William B. Seabrook. *The Magic Island*（1929）といったドキュメントから英語圏に伝えられ、映画や舞台といったエンターテインメントを通して一般に知られるようになる。

エピローグ

ラックーストはゴシックについて以下のように述べていた。

Sometimes the Gothic keeps a recognizable shape, but more often it merges with local folklore or beliefs in the supernatural to become a weird, wonderful new hybrid (Lurckhurt 8).

「ゴシック」は一目でそれとわかる形を留めている場合もあるが、たいていは超常現象に対する地域の習慣や考え方と混ざり合って、奇妙で不思議な新しいハイブリッドの様相を呈している（ラックハースト 8）。

前述の通りゾンビはキリスト教文化圏、英語圏の人々にとってはまさに摩訶不思議な超常現象であつたらう。

Gothic plots often revolve around ideas of transgression, the breaching of boundaries of life and death, good taste and bad, knowledge and belief, and this restless transformation makes it a privileged place for many to explore foundational questions of self and other (Luckhurst 8-9).

ゴシックのストーリーはたいてい限界突破の概念、つまり生と死、善と悪、事実と迷信の境界侵犯を中心に展開することが多く、その不安定な変化が自他をめぐる本質的な問いを模索する絶好の機会にもなっている（ラックハースト 8）。

ラックハーストは超常現象とゴシックの関係については度々言及している。

Local superstitions might have been officially condemned by colonizing authorities as primitive or backward, but the Gothic in fact subsumed these local versions of the supernatural (Luckhurst 101).

地方の迷信は表向きには原始的あるいは後退したものとして植民地支配者に非難されてきたが、ゴシックにはそうした各地の超常現象がいくつも取り込まれている（ラックハースト 100）。

人の理解を越えるものは異文化から発せられることがよくある。ゾンビはまさにその一種でもある。宇宙もの、すなわち SF なども人知を越えたものがあり、こうしたものもゴシックの一種なのであり、そこに理論的に科学で説明がつくものは SF へとその範疇が移行していくのではないだろうか。機会があれば、ラックハーストのミイラ論やファンタジー論、ひいては SF 論なども今後触れていきたい。

引証資料

浅倉久志 (1981). 「あとがき」、B・W・オールディス、浅倉久志他訳、『十億年の宴 SF—その起源と発達』、東京創元社。

オールディス, B・W. 浅倉久志他訳 (1981). 『十億年の宴 SF—その起源と発達』、東京創元社。

佐々木隆 a (2020). 「ハロウィーンとゾンビ」、『日欧比較文化研究』、第 24 号、日欧比較文化研究会。

佐々木隆 b (2021). 「ゾンビの一考察—日本でのゾンビブーム」、『むらおさ』、第 30 号、むらおさ同人会。

佐々木隆 c (2021). 『文芸上・映像上の人造人間・ロボット・アンドロイド・サイボーグ』、

- 前編、武蔵野学院大学佐々木隆研究室。
- 佐々木隆 d (2022). 「文学上のゾンビの原点は?」、『ポップカルチャー・若者文化研究』、第 9 号、ポップカルチャー・若者文化研究会。
- 佐々木隆 e (2024). 「H.P. Lovecraft “Herbert West Reanimator” を読む—SF とゴシック小説の狭間で: 『フランケンシュタイン』を意識して—」、『ポップカルチャー・若者文化研究』、第 11 号、ポップカルチャー・若者文化研究会。
- ストリンガー, ジェニー編。河野一郎日本語監修、浦谷計子他訳 (2000). 『オックスフォード世界英語文学大事典』、DHC。
- 巽孝之 (2022). 「日本語版監修者序文」、ラックハースト、ロジャー。巽孝之日本語版監修、大槻敦子訳、『[ヴィジュアル版] ゴシック全書』、原書房。
- ラヴクラフト、H・P・ラヴクラフト。大瀧啓裕訳 (2009). 『文学における超自然の恐怖』、学習研究社
- ラックハースト、ロジャー。巽孝之日本語版監修、大槻敦子訳 (2022). 『[ヴィジュアル版] ゴシック全書』、原書房。
- Aikin, Anna Letitia and Aikin, John (1773). “On the Pleasure Derived from Objects of Terror” <https://home.gwu.edu/~klarsen/pleasure.html>. Accessed 25 Apr. 2024.
- Aldiss, Brian (1973). “The Origins of the Species: Mary Shelley” Chapter 1 of *Billion Year Spree: The True History of Science Fiction*. Doubleday.
<http://knarf.english.upenn.edu/Articles/aldiss.html>. Accessed 27 Jun. 2024.
- Lovecraft, H.P. (1973) “‘Supernatural Horror in Literature’ by H.P.Lovecraft (hplovecraft.com)” <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>. Accessed 23.Oct.2023.
- Professor Roger Luckhurst — Birkbeck, University of London (bbk.ac.uk)
<https://www.bbk.ac.uk/our-staff/profile/8005188/roger-luckhurst>. Accessed 22 Apr. 2024.
- Luckhurst, Roger (2021). *Gothic: An Illustrated History*. Thames & Hudson.
- Stringer, Jenny, editor (1996). *The Oxford Companion to Twentieth-Century Literature in English*. Oxford University Press.