

「怪物」の誕生

— *Frankenstein* における醜さの視覚化 —

奥村真紀

I

「フランケンシュタイン」という言葉によって、多くの人はず、額に縫い目を持ち、首にボルトをさして、手足を引きずって歩く、うなり声しか出せない怪物の姿を想起することだろう。James Whale 監督の映画 *Frankenstein* (1931) を観たことがなくても、ましてや Mary Shelley による原作、*Frankenstein: Or the Modern Prometheus* (1818, 1831) を読んだことがなくても、その言葉は我々に共通のひとつのイメージを呼び起こす。言うまでもなく、実際にはその名前は小説のタイトルであると同時に、死んだ人間の一部を寄せ集めて人造人間を創ってしまう科学者の名前である。しかし、非常に興味深いことに、あの怪物は創り手の名前を完全に奪ってしまい、さらにはそれを考え出した作者の名前までかき消してしまうほどの、ひとつの文化的アイコンになっている。¹ Kenneth Branagh 監督の映画、*Mary Shelley's Frankenstein* (1994) の最後で、「おまえは誰だ」と尋ねられた怪物が、「名前さえ付けてくれなかった」と嘆くシーンがつけ加えられているのは、現在までにこの名前の混同がいかに広まっているかを如実に物語っている。

実は、名前の混同それ自体は、視覚的イメージの定着よりもずっと以前に始まっている。1818年に匿名で出版された Shelley の小説は、すぐに当時のゴシック小説ブームに乗ったベストセラーとなって何度も舞台化され、例えば Shelley 自身も楽しんで観劇した1823年上演の舞台については、多くの日記や手紙で記録が残っている。そして限られた上演時間の中で、人間が

人間を創るという衝撃的なシーンが強調されるため、科学者よりも怪物にインパクトがあったであろうことは想像に難くない。その結果、例えば Elizabeth Gaskell は 1848 年に出版された *Mary Barton* の中で、“The actions of the uneducated seem to me typified in those of Frankenstein, that monster of many human qualities, ungifted with a soul, a knowledge of the difference between good and evil.” (199) と怪物と創造者の名前を完全に取り違えることになった。1866 年の *Punch* には、バーミンガムでの選挙法改正運動を皮肉った John Tenniel の絵が載っているが (図 3)、ここでも怪物が「フランケンシュタイン」の名で描かれている。もっとも、これは我々がよく知った怪物の姿ではないことに我々はすぐに気がつく。しかし、同じ *Punch* が 1990 年に Margaret Thatcher を怪物夫人として描くとき (図 4)、その怪物は我々の思い描くイメージを持っている。² このイメージは周知のように、James Whale 監督の *Frankenstein* (1931) で怪物の役を演じた Boris Karloff の姿がもとになっている (図 5)。小説のテーマが持っていたインパクトは、映画という媒体を介して、完全に我々の文化の一部としてこの怪物を定着させることになった。本稿では原作の何がどのように映像化されてきたのか、そしてまた、なぜこの怪物がこのイメージで文化的アイコンとして定着したのかを考察してみたい。*Frankenstein* を扱った映画は一説では 200 を超えると言われるが、小説と映画という観点から Shelley の原作と比較して、その視覚像を決定づけた James Whale 監督の *Frankenstein* (1931) と続編の *Bride of Frankenstein* (1935)、そしてその影響を受けながら原作にもっとも忠実に制作された Kenneth Branagh 監督の *Mary Shelley's Frankenstein* (1994) を検討する。

II

原作 *Frankenstein: Or the Modern Prometheus* が誕生したいきさつは Shelley 自身が 1831 年版の序章で次のように述べている。“We will write a

ghost story,' said Lord Byron; and his proposition was acceded to. . . . I busied myself to think of a story. . . . One which would speak to the mysterious fears of our nature, and awaken thrilling horror—one to make the reader dread to look round, to curdle the blood, and quicken the beatings of the heart.” (8) もともと怪談を書くという取り決めのもとで生まれた小説であるから恐怖を呼び起こすのは当然であるのだが、Shelley自身は人造人間を創るというアイデアの恐ろしさがどこに起因するかを、同じ序文で続いて述べている。“Frightful it must be; for supremely frightful would be the effect of any human endeavour to mock the stupendous mechanism of the Creator of the world.” (9) つまり、被造物である人間が神を真似るといふ瀆神行為こそが、恐怖を呼び起こす結果になると書いているのである。³しかし、テキストの中で実際に描かれている恐怖は、死者であるはずのものが命を吹き込まれるという、死から生への境界侵犯の恐ろしさではなからうか。小説は怪物誕生の瞬間を次のように描写している。

I saw the dull yellow eye of the creature open; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs. . . . His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful! — Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriations only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion and straight black lips. (57)

被造物の外見を美しいものするために創造者 Victor が努力を傾けたにも関わらず、それは目を開いた瞬間に見るもおぞましい怪物に変わってしまう。

死体の寄せ集めであったものが、生死の境界を逆に踏み越えた形で完全な他者となり、さらには自分の世界への脅威的な侵入者になってしまう、その瞬間の Victor の恐怖と嫌悪が伝わってくる。その恐怖は視覚的なものというよりもむしろ、その侵犯の結果、つまり怪物の他者性であることは次の引用からも明らかである。 “I had gazed on him while unfinished; he was ugly then; but when those muscles and joints were rendered capable of motion, it became a thing such as even Dante could not have conceived.” (58) 何か理解できないもの、普通ではないもの、自分とは違うもの、まさに「他者」と呼ぶべき存在が境界を踏み越えて自分の世界へ侵入してくるということ、それがこの物語の中心的な恐怖なのである。

怪物は、いわば突然変異的に創られたものであり、自分を再生産することができないので、社会からは言うに及ばず、存在の鎖からも永遠にまた完全に排除された存在である。小説は怪物の徹底的な孤独感を雄弁に伝えている。誰とも、また何ともつながることなく、突然世の中に現れ出た存在である被造物は、唯一自分の存在を認めてくれるはずの創り手にも見捨てられ、どこかとあるいは誰かとつながることを希求する。しかし、それは、その存在の他者性ゆえに、人間たちからは脅威的な「怪物」の侵入と見なされて排除される結果となる。つまり「怪物」の怪物性は小説の内部で二重に「創られて」いるのであり、小説の外部から彼の物語を読む読者には、怪物の圧倒的な孤独と悲しみが雄弁に伝わってくる。しかし、小説内部の人間にとっては、自分たちの安定した社会の中に全くの異質なものが突然侵入してきて、それが自分たちの安全を脅かすと考えている。人間にもっとも恐怖を与えるのは未知のものであり、まさに怪物の存在は、その経緯を知らない人間にとっては、全く理解し得ない異質な、さらには脅威的なものにうつるのである。端的に言えば、小説 *Frankenstein* の恐怖は、他者である怪物が生死の境界を踏み越え、人間社会に侵入してくるという恐怖に尽きるのである。

その恐怖に肉体を与え、映像化しようとする試みは、まさに映画の歴史と

ともにあった。絵画から写真へ、写真から映画へという移り変わりは、そのリアリズム一本当らしさゆえに衝撃的なものであり、映画はまさに Victor が行う通りの、人間を蘇らせたり不死にしたりする力を持っている。⁴ 実際、特殊撮影の開祖とされる Georges Méliès はストップモーションやオーバーラップの技法を駆使して、動く映像を初めて見る人々を驚愕させた(石田 6-8)。最初に *Frankenstein* の怪物を映像化したのは、1910年の Edison Studio で、怪物は Charles Ogle が演じているが(図 6)、この映画では怪物の姿を燃やして撮影し、それを逆回しにして、あたかも化学薬品と火の中から怪物が生まれ出てくるように作られている(Cox 218-219)。この怪物の話題性は、怪物自体のキャラクター造形というよりは奇術の見せ物としての驚きであろうが、重要なのは人間ではないものが人間になる一少なくとも目にはそう見える一という点である。読書体験では各々の頭の中に想像するだけだった怪物が、映画によってひとつの具体的な形を得て、しかもそれがまるで本当に存在するかのように見えるということが引き起こす恐怖はおそらく小説よりもずっと強いものであっただろう。映画化とはすなわち肉体化、視覚化であり、今後すべての *Frankenstein* の映画は怪物が普通の人間とは違って異形であること、それを目に見える形にして恐怖を与えることに焦点を絞っていく。Cohen が言うように、怪物の身体そのものがその他者性を象徴するがゆえに⁵、異形性を一層強調した、小説の記述とは全く異なる外見を持った怪物、より視覚的にインパクトを与える怪物が今後創り出されることになるのである。それが決定的になるのが、1931年に大成功した映画 *Frankenstein* において、Boris Karloff が演じた怪物の姿である。

III

James Whale が監督した 1931 年の映画 *Frankenstein* は「怪物」をもう一度創造した。冒頭の象徴的なタイトルバックで、Whale は無数の開いた目がぐるぐる回転するという画面を作っている(図 7)。OED によると、

“monster”とは語源的に「神が（その異形を見せて）警告するもの」という意味であり、もともとは神の言葉を伝えるための媒体である。つまり Chris Baldick が Foucault を引いて指摘するように、怪物とは「見られる」べき存在なのである。その見られるべき客体が目を開いて、私という主体を見返してくる恐怖。「目」（“eye”）というのはいみじくも「私」（“I”）と同音であるが、単なる物体に過ぎなかったものが「目」を開いて「私」という主体を持ったとき、それは恐るべき他者として立ち現れてくる。それはまさに創り手にとっては、神の技を真似るという倨傲に対する神からのメッセージとなり、創り手の恐怖は頂点に達するだろう。小説で描かれている死から生への境界侵犯、それまで美しく創っていたはずの肉体が目を開いた途端におぞましい怪物になるという恐怖のからくりは、Whale によってこのような形で象徴されている。⁶

トーキー映画の到来とともにアメリカは大恐慌の時代を迎え、オペラや演劇よりも安く楽しめる娯楽である映画は、当時隆盛を極めていた。特に、ドイツ系移民 Carl Laemmle が創設した Universal はドイツ系ゴシックホラーの流れを汲んだホラー映画で有名だった。この作品以前にも *Frankenstein* は3度映画化されているのだが、商業的に大成功をおさめたのはこの映画が最初で、その後の怪物像に神話的な影響を与えることになった。蓮實重彦によると、1930年に週平均一億人近かったアメリカの観客動員数は1931年を境に激減し、各製作会社は観客を集めるために奔走したのだが⁷ (113)、*Frankenstein* の場合の映画産業としての商業努力は伝説的ですらある。ポスターが大々的に貼られ、そのセンセーションを高めるために映画館には救急車が用意され、看護婦が常駐し、悲鳴をあげて逃げ出す俳優が観客の中に配置された。映画では恐怖を警告する前口上が述べられ、配役表で怪物の欄を疑問符にしてあるのも、その一例であろう。徹底的な商業戦略によって、この怪物のイメージを会社自体が広めていったということは、この怪物の姿が文化の中に定着していったことと非常に関係が深いと思われ

る。

怪物のあまりにも有名なメイクアップを作ったのは Jack Pierce という、世界で初めて映画会社専属のプロのメイクアップアーティストになった人物であり、彼は職業人としてのプライドをもって、徹底的な調査の上でこのメイクを考え出した。頭蓋骨を切って脳を入れたという設定のために頭頂部を平たくし、電流を流して生命を与えるという設定に基づいて首にボルトが設置された。灰色のパテに緑色を混ぜて、白黒で異様な顔色を出すことに成功し、もっとも興味深いことに、眉の部分を隆起させた。19世紀の半ばから欧米では骨相学が流行し、20世紀の初頭まで真面目に学問として研究されていたことを考慮すると、映画公開時点では一般的にまだまだ骨相学は意味を持っていた。怪物の醜悪さに重点を置く *Frankenstein* の映画はその時流に乗って、このような醜悪な顔をした生き物は悪にちがいないという観客の大前提が、恐怖の重要な仕掛けになっていると言えるであろう。Albert J. Lavalley は怪物の顔の「ネアンデルタール風」の隆起を強調しているが(263)、類人猿的容貌は、Darwin の進化論が1859年に世に出た後の、類人猿こそが人間と猿の間のミッシングリンクに当たるものであるという考え方と相まって、動物以上、人間以下という怪物の存在の不安定感をうまく示している。⁷特に、絶対的に自然より優位に立っていたはずだった人間存在が猿から進化したものに過ぎないという事実によって、類人猿は、動物という「他者」が人間という存在に侵入してくる脅威的段階と受け止められたであろうし、それは怪物の他者性、その侵犯に対する恐怖と重なり合う。原作ではゲーテを論じる雄弁な怪物を映画化するのに、人間らしくなりすぎないように言葉を奪ったり、怪物が極端なまでに火を恐れる設定にしているのも、その野獣性を強調した結果である。

怪物のセンセーショナルな外見が効を奏してこの映画は大成功をおさめ、まさにその視覚的インパクトによって怪物こそがこの映画の主演となってしまふ。1931年の公開当時、主演は配役表でトップに来ている *Frankenstein*

役のスター、Colin Clive だった。しかし、その存在感の大きさと怪物は完全に彼の影を薄くし、怪物役の Boris Karloff がそが話題の中心となって、続編の *Bride of Frankenstein* (1935) では Karloff の名前がトップに出ることになった。映画公開当時のポスター (図 8) から、Frankenstein という文字とともに強調されているのは怪物の姿である。この視覚的インパクトの大きさこそが、怪物が自分の創造者の名前を奪うほどの存在になったひとつの大きな原因である。⁸

この映画においても、怪物の孤立と他者性は際立っているが、同時にこれほどまでにこの怪物が人気を博したのは、観客が彼に同情を感じることができるからである。怪物は生来の邪悪さから殺人を犯すのではなく、自己防衛や過ちから人を死なせてしまうのである。観客はスクリーンの外側から怪物の動きを逐一追っている。視覚的な恐怖を感じることはあれ、怪物の創られた経緯を知っているので、何も知らずに突然目の前に他者としての怪物が現れて脅える村人たちとは、根本的に怪物との距離が違う。我々は、怪物が独断的な創造者によって理由も分からずに生を与えられ、意図せずに人々に恐怖を与えてしまっただけで誰からも迫害される、いわば被害者であるということ、プロットを外から見ること、また Karloff の卓越した演技によって痛感し、彼に同情する。⁹ 映画が描いているのは、まさに怪物の視覚的醜さが引き起こす悲劇であり、スペクタクルであったはずの怪物の外見は、これによって単なる見せ物以上の意味を観客に対して持つことになった。小説では Shelley 自身が書いていたように、怪物とは主人公である科学者の傲慢の罪を暴くための「声」であり、主人公 Victor Frankenstein にこそ見られるべき、恐るべき神のメッセージの媒体に過ぎなかった。しかし、映画によって視覚像を得た怪物は、その醜さのインパクトと悲劇性ゆえに、創り手以上に観客に対して強く訴えかけ、容易に忘れ得ない存在となった。換言すると、この時点で単なる「怪物」は主人公となり、映画のタイトルである Frankenstein という名前をその視覚像とともに人々に記憶させることになったのである。そ

れゆえに、ハリウッド的な手軽なハッピーエンドを持ちながらも、観客の圧倒的な同情を主人公以上に勝ち得た怪物は、映画産業の商業的戦略に乗って、現代にまで伝説的に生き延びることになるのである。¹⁰

IV

Kenneth Branagh 監督の *Mary Shelley's Frankenstein* は、タイトルが示す通り、プロットとしては今までの映画の中でもっとも原作に近いものであり、¹¹ 原作の提示する問題の現代性をもっとも明確に描いている。この映画では Victor は母の死に際し、この世界から死をなくすために研究を始める。つまり Branagh はこの物語が生と死の境界とは何かを扱っているという点を強調するのである。同時に、この映画は怪物の他者性を、精神と肉体の対立というもうひとつの文脈の中で扱っている。

映画の中で、Victor は雄弁に脳死や臓器移植の問題について論じ、ワクチンで寿命を延ばせるのと同様に臓器移植で生命を救うことができるのであれば、それは試す価値があることであり、さらにはよりよい身体の部品を集めてもっと知性の高い人間を創り出すことも可能だと語る。彼の熱弁する、人体をデザインするという考えは、優生思想という形で 20 世紀初頭に現れた問題であると同時に、現在、人の死の定義をめぐって脳死と倫理が議論されたり、ES 細胞からどのような臓器でも作り出せたり、遺伝子操作やクローン技術が可能になった時代に、直接的に関わる問題でもある。実際、Whale の映画の影響でその後の *Frankenstein* 映画では定番となった、電流を流して生命を創るという手段は、偶然とはいえ現実のクローン技術で、細胞核を注入した卵子に電気ショックを与えて分裂させるという手法に非常に近い。人間とは何かという根元的な問題をこの映画は問いかけている。怪物は原作で “Who am I?” と自問する。映画の中で、その問いは Victor に向かって発せられ、それに対して創造者は “I don't know.” としか答えられないが、それは同時に観客に対する問いでもある。医学が発達し、臓器移植が現

実に行われている今、身体の部分寄せ集めて創られた怪物が問う、自分が何物なのかという問いは観客にも投げかけられているのである。

「自分が何者なのか」というこの問いは、現代的であると同時に非常に古典的なものでもある。それは「私」という存在は脳にあるのか身体にあるのか、換言すると、自分の本当の実在は精神にあるのか肉体にあるのかという、西洋の二元論的考え方の根本をなす問いに直結するからである。「我思う、ゆえに我あり」と Descartes が言明するとき、自分の実在は考えることができるからであり、ゆえに本当の実在は精神にこそあると彼は考えている。もし、魂、あるいは精神にこそ実在があるのであれば、肉体は精神の飛翔の妨げとなり、他者性を帯びることは避けがたい。この精神と肉体の分離という問題を Branagh は映画の中で取り上げている。怪物の復讐によって結婚式の夜に殺された花嫁 Elizabeth の頭を、Victor は別の身体に移し替えて彼女を蘇らせ、さらに彼女に婚礼衣装をまといせ結婚指輪をはめる。蘇った花嫁に向かって Victor は何度も “Remember?” と語りかけ、 “Say my name.” と呼びかける。つまりはもともと Elizabeth だったその記憶、あるいは脳、言葉を換えれば彼女の精神に呼びかけているのである。そこに現れた怪物は Elizabeth に “You are beautiful.” と語りかけ、自分のもとへ来るように呼びかける。つまり怪物は Elizabeth の蘇った身体そのものを欲しているのである。両者の間で Elizabeth は逡巡するが、Branagh ははっきりと伝統通りの精神優位の答えを用意している。Elizabeth は怪物の醜悪さを見て自分の身体の醜悪さに気づき、Victor の名前を思い出すことで自分の運命を決定づける。つまり怪物的他者である穢れた肉体に存在を見いだすより、その肉体を焼いて自殺を遂げるという形で決着をつけるのだ。映画のラストシーンで、創り手の死とともに、自らの身体を燃やしていく怪物は、その行為によって自らの肉体性、他者性をも焼却する。このようにして、理知的な言葉を持った初めての視覚的怪物は再び、小説の中でそうだったように、精神、あるいは人間の存在を問いかける「声」となり、それを見た目撃者

Robert Walton の語る記憶となる。そして再び、「彼」の物語が語り継がれていくことになるのである。

V

Heffernan が言うように、映画は主に視覚に訴える (133)。Shelley の原作では怪物は雄弁であり、全体の約 5 分の 1 は怪物が自分の過去や苦しみについて語っている。彼は創造者に何度も “Hear my tale” と訴え、嫌がる Victor の両目を手で覆って、 “thus I take from thee a sight which you abhor. Still thou canst listen to me, and grant my thy compassion.” (101) と懇願する。小説の読者は、まさに怪物が望んでいるように、姿が実際に見えないがために怪物の声を聞いて、その内面の善性を信じることができるのである。ちょうど小説や映画の中で盲目の老人だけが怪物の話聞いて慰めてやるように。怪物の自伝を読む我々にとって、まさに「視点」は怪物の中にあり、その視点で自分の醜悪な姿を直接見ることはないからだ。しかし、映画の怪物は観客の目を覆うことはできない。怪物の醜悪さ、グロテスクさは常に強調されている。小説と映画の最大の相違点は、言語か視覚かという点であるが、それは Branagh の強調する精神と肉体の対立と容易に結びつくであろう。映画がこの 70 年に渡って強調してきたのは、Whale が端的に示したように、怪物の身体性そのものなのである。そして、精神と肉体という分脈で考えるとき、怪物映画の古典たる *Frankenstein* がその身体性を強調してきたのはきわめて自然なことである。怪物の身体性こそが、その怪物の他者性を象徴しているのだから。だからこそ、他者である怪物を視覚化するときに、絶えず強調されるのは、怪物の圧倒的な肉体性、目に見えるその醜さなのである。まさにそれ自体が「怪物」を主人公にする動力なのだから。

恐怖は容易に笑いに反転する可能性を持っている。Aristotle が悲劇のカタルシス効果について語っていることは、そのまま恐怖映画にもあてはまる。

危険なく恐怖感を味わうことで、観客は大きな解放感と満足を得ることができるのである。Bergson は笑いの本質はその対象の他者性にあると述べているが、怪物をもっとも特徴づけるべき他者性の恐怖は、現代社会の中で笑いという形に反転して、そのイメージに留まった。1880年代からすでに *Frankenstein* のコメディが存在している事実を考えると (Forry 64)、そしてまた現代文化の中に生きる「フランケンシュタイン」のイメージを思い描き、その文化的アイコンとしての怪物がいかに滑稽に、笑いを誘うように描かれているかを考えると、怪物の他者性はいつそう明らかになる。理解できない他者である怪物は、その他者性を映画という媒体を通じて身体として表現され、その圧倒的な醜さの存在感によって肉体化された視覚像を得たのである。

註

*本稿は2003年度の映画英語教育学会関西支部大会（於京都外国語大学，9月14日）で行われたシンポジウムにおける発表の原稿に修正加筆を加えたものである。

- 1 Victor Frankenstein の創り出す人造人間はアメリカ映画では“monster”，イギリス映画では“creature”と呼ばれるが，ここでは「怪物」という単語で統一する。非常に有名な例としては，藤子不二雄氏の漫画，『怪物くん』に「フランケン」という名前の怪物が登場している（図1）。また，名前は違っても，映画『アダマス・ファミリー』に登場する「ラーチ」は明らかに我々の怪物のイメージと重なる（図2）。彼らは我々の思い描く典型的な「フランケンシュタイン」であり，一様に身体の動きがぎこちないのが特徴であるが，それによって作り手は観客の失笑を予期している。Henri Bergson は，「人が物の印象を我々に与えるすべての場合に，我々は笑いを催す」（59）と指摘しているが，人のように見える「怪物」が機械的でコミカルな動きをすることが，我々の持つイメージの中で重要な部分を担っていることは事実であろう。
- 2 Louis James もこの2枚の絵を使って論を進めているが（107），社会階級の政治的構造的変化を怪物にたとえ，社会がいかに大衆化していくかというのが論旨である。私が強調したいのは怪物の視覚像自体が年代によってどのように変化しているかという点である。

- 3 Mary Shelley の小説に描かれている瀆神の恐怖については、Victor の欺瞞的な語りがいかに怪物を怪物とするかという問題、さらには境界侵犯の恐怖と共に、以前に書いた拙論を参照いただきたい。
- 4 映画のスペクタクルそれ自体は、写真以前にも、マジックランタンやエイドフュージコンといった見世物として存在し、古くは Samuel Pepys による 17 世紀の記録から始まって、18 世紀後半から 19 世紀初頭には非常に流行したと言われている (Altick 307, 318)。これらは光を使った一種の「動く絵」であったが、特に Edmund Burke が指摘するような “sublime” な、つまりは「崇高で畏れるべき」自然の描写を得意とし、人々は自らを安全な場所においたままで体験できる、その擬似的な「恐ろしさ」を求めて劇場に行列を作った。Burke の論と *Frankenstein* についても、拙論を参照いただきたい。
- 5 他者としての怪物については、Jeffrey Cohen がその他者性を身体性に還元し、文化論の中で論じている。「怪物は差異が肉体化し、我々の中に住みついたものである。(中略) いかなる他者性もその怪物的身体に記述され、(それを通して構築) され得る」(67-68)。
- 6 怪物が目を開いた瞬間におどましいものになる理由については、様々な研究者が分析している。Margaret Homans はその示唆に富んだ論の中で、完全な存在を創りたいという Victor の願いは “the romantic quest” であり、決して完成されてはいけないものであると述べている。Ellen Moers や Barbara Johnson はそれが新生児に対する母親の拒絶だと解釈し、Denis Gigante はそれがすべてを飲み込む “chaos” となるからだだと主張する。Burke は “The Eye” というセクションで目と醜さとの関係について次のように論じている。“I think then, that the beauty of the eye consists, first, in its *clearness*. . . Besides all this, the eye affects, as it is expressive of some qualities of the mind. . .” (108) 美学的にも、怪物の「眼窩と同じ色の茶色い潤んだ目」は、怪物の醜さを特徴づける。
視覚的恐怖を煽ることにもっとも成功しているのは、一連のアメリカでの Universal 映画の後、イギリスでホラーブームの火付け役となった Hammer Film 製作、Terence Fisher 監督の *The Curse of Frankenstein* (1957) である。この映画は初めてのカラー版 *Frankenstein* で、版權の問題で Karloff のメイクが使えなかった Christopher Lee は、独特のメイクを施し Branagh 版に影響を与えた (図 9)。この映画は、怪物の声を効果的にかき消し、視覚的醜さだけを題材にしてうまくサスペンスと恐怖を引き起こしている。
- 7 怪物のメイクを作るために Pierce は 3 ヶ月に渡って解剖学、外科医術、犯罪学、電気力学などを研究した (Skal 145)。骨相学と類人猿の容貌については、James Heffernan が、1887 年に出た Cesare Lombroso の “criminal anthropology” を紹

介している。この理論では、犯罪者は有史以前の原人や類人猿と同じ頭蓋骨を持つとされている(146-7)。また、推理小説の先駆けである Edgar Allan Poe の“The Murders in the Rue Morgue”の犯人をオランウータンに仕立てて恐怖を煽っているのは当時、「存在の鎖」において白人よりも下位に位置づけられていた黒人と類人猿を同一視する言説空間があったからだと言われている(126-128)。これは人間と怪物の関係に置き換えてもよいだろう。“The Murders in the Rue Morgue”は同じく Universal によって、翌 1932 年に映画化されている。

- 8 名前の混同については、他にもいくつかの理由がある。William Nestrick は、*Bride* の中で怪物の伴侶として創られた女性の怪物を、Dr. Praetorius が“The Bride of Frankenstein”と呼んだことが混同を引き起こしたと論じている(298)。これはシナリオの段階では、Frankenstein の妻 Elizabeth が殺され、彼女の心臓が女性の怪物を創るのに使われるという設定だったからであろう(Shal 216)。
- 9 Whale は怪物の被害者性を意図的に示している。続編の *Bride* では怪物は明らかにキリストの磔刑と重ねられている(図 10)。暴徒と化した群衆に対峙する徹底的な個としての怪物は、この映画では原罪なく生まれた存在として象徴的である。
- 10 「怪物は必ず逃亡してどこか他の場所に現れる」というのは Cohen の第二の命題である。この映画は他者である怪物を抑圧し封じ込めて、Frankenstein の父が Elizabeth と息子の結婚で正統なる跡継ぎが生まれるだろうと述べて終わる。しかし実際には怪物は映画の中でも、また映画の外でも生き延びて、文化的身体として存在し続ける。
- 11 原作とのもっとも大きな違いは、Victor が女性の怪物を実際に創る場面であり、Whale の *Bride* が非常に大きな影響を与えている。Elizabeth の髪型、彼女の心臓がつかみ出されるシーン、結婚衣装を着て蘇った Elizabeth が伴侶たる怪物を拒み科学者を選ぶこと、館を爆破させての死など、影響は顕著である。

引用及び参考文献

- Addams Family*. Dir. Barry Sonnenfeld. Paramount Pic., 1991.
- Altick, Richard D. 『ロンドンの見世物』小池滋監訳。東京：国書刊行会，1989.
- Badley, Linda. *Film, Horror, and the Body Fantastic*. Westport: Greenwood Pr., 1995.
- Baldick, Chris. 『フランケンシュタインの影の下に』谷内田浩正他訳。東京：国書刊行会，1996.
- Bann, Stephen, ed. *Frankenstein: Creation and Monstrosity*. London: Reaktion, 1994.
- Bergson, Henri. 『笑い』林達夫訳。東京：岩波，1995.

- Bride of Frankenstein*. Dir. James Whale. Universal, 1935.
- “Brummagem Frankenstein, The.” *Punch*. Sep. 8, 1866.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Ed. Adam Phillips. Oxford: Oxford UP, 1998.
- Cohen, Jeffrey Jarome. 「怪物文化（七つの命題）」上岡伸雄他訳. 『ユリイカ』第31巻5号（1999）: 64-82.
- Cox, Tracy. “*Frankenstein* and its Cinematic Translations.” *Critical Essays on Mary Shelley*. 214-229.
- Forry, Steven Earl. “Dramatizations of *Frankenstein*, 1821-1986: A Comprehensive List.” *English Language Notes* 25（1987）: 63-79.
- Frankenstein*. Dir. James Whale. Universal, 1931.
- 藤子不二雄. 『怪物くん』第5巻 東京：小学館. 1981.
- Gaskell, Elizabeth. *Mary Baton*. Ed. Edgar Wright. Oxford: Oxford UP, 1998.
- Gigante, Denise. “Facing the Ugly: The Case of *Frankenstein*.” *ELH* 67（2000）: 565-587.
- 蓮實重彦. 『ハリウッド映画史講義』東京：筑摩書房, 1993.
- Heffernan, James A. W. “Looking at the Monster: *Frankenstein* and Film.” *Critical Inquiry* 24（1997）: 133-158.
- Homans, Margaret. *Bearing the Word: Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women’s Writing*. Chicago: the U of Chicago P, 1986.
- Kayser, Wolfgang. *The Grottesque in Art and Literature*. Trans. Ulrich Weisstein. Bloomington: Indiana UP, 1963.
- 石田一. 『図説モンスター：映画の空想生物たち』東京：河出書房新社, 2001.
- James, Louis. 「怪物の系譜」Ed. Stephen Bann. 『怪物の黙示録 フランケンシュタインを読む』遠藤徹訳. 東京：青弓社, 1997. 101-123.
- Johnson, Barbara. “My Monster/ My Self.” *Mary Shelley’s Frankenstein*. Ed. Harold Bloom. NY: Chelsea House Publishers, 1987. 55-66.
- Kayser, Wolfgang. *The Grottesque in Art and Literature*. Trans. Ulrich Weisstein. Bloomington: Indiana UP, 1963.
- 北島明宏編. 『ホラー・ムービー史』東京：芳賀書店, 1986.
- 小池滋他. 『城と眩暈』東京：国書刊行会, 1989.
- “Lady Frankenstein.” *Punch*. Nov. 28, 1990.
- Lavalley, Albert J. “The Stage and Film Children of *Frankenstein*: A Survey.” *The Endurance of Frankenstein*. 243-289.
- Lecerclé, Jean-Jacques. 『現代思想で読むフランケンシュタイン』今村仁司他訳 東

- 京：講談社，1997.
- Levine, George, and U. C. Knoepflemacher, eds. *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*. Berkeley: U of California P., 1982.
- Lowe-Evans, Mary, ed. *Critical Essays on Mary Wollstonecraft Shelley*. NY: G. K. Hall & Co., 1998.
- Mary Shelley's Frankenstein*. Dir. Kenneth Branagh. Tri Star/ JSB Productions, 1994.
- Moers, Ellen. "Female Gothic." *Literary Women*. London: W. H. Allen, 1977. 90-110.
- "Monster." *The Oxford English Dictionary*. 2nd Ed.
- Nestrick, William. "Coming to Life: *Frankenstein* and the Nature of Film Narrative." *The Endurance of Frankenstein*. 290-315.
- Okumura, Maki. "Desire for Inclusion: The Monster's Resistance to the Patriarchal Oppression in *Frankenstein*." *Doshisha Literature* 45 (2002) : 15-39.
- Shelley, Mary. *Frankenstein: or the Modern Prometheus*. Ed. M. K. Joseph. Oxford: Oxford UP, 1998.
- Skal, David J. 『モンスター・ショー 怪奇映画の文化史』榎木玲子訳. 東京：国書刊行会，1998.
- 巽孝之. 『アメリカ文学史のキーワード』東京：講談社，2000.



1. 藤子, 7



2. *Addams Family*. Paramount Pic., 1991



3. *Punch*, 1866. 9. 8

4. *Punch*, 1990. 11. 28

5. 石田, 21



6 . Levine and Knoepfelmacher, 251

THE PLAYERS	
Henry Frankenstein . . .	COLIN CLIVE
Elizabeth	MAB CLARKE
Victor Moritz	JOHN BOLES
The Monster	?
Doctor Waldman . .	EDWARD VAN SLOAN
Baron Frankenstein	FREDERICK KERR
Fritz	DWIGHT FRYE
The Burgomaster	LIONEL BELMORE
Little Maria	MARILYN HARRIS

7 . *Frankenstein*. Universal, 1931



8. 石田, 19



9. 石田, 103



10. *Bride of Frankenstein*. Universal, 1935