

機械が造るモンスター

——『フランケンシュタイン』, 映画, そして 1930 年代初頭——

小林 徹

I

人間がその手で自身と似通った者を創造する。既に語り尽くされた感のある筋立てだが、そこには常にある人名がまわりついていることに気付かぬ人は少ないだろう。そう、人造人間の物語といえば、まず Frankenstein なのだ。その物語は、1818 年英国において、Mary Shelley により、*Frankenstein, or the Modern Prometheus* といった表題のもと、小説のかたちで初めて語られた。早くもその五年後には、Richard Brinsley Peake なる者の手により、*Presumption: or the Fate of Frankenstein* という表題で舞台化されていたが、そうした一連の出来事が教えてくれるのは、その小説は出版後間もない時分にある程度の好評を博したということにすぎない。つまり 19 世紀前半のこの時点では、この物語はまだ、人々の気を減らすほどの陳腐さを帯びるに至っていない。一文学作品に起源をもつにしては桁外れの知名度を得るには、新しい芸術形式の到来を待たねばならなかった。映画である。事実、数十を超える、俗にフランケンシュタイン物と呼ばれる類型的な映像作品が、これまで製作されてきた。創造者と被造物間での「フランケンシュタイン」という名前の取り違えも手伝って、主にこうした映画館発の人気により、この物語をめぐる現在の状況の素地が造られたのだ。

もっともその陳腐さは、見方を変えれば、物語の不朽性を証するものであり、そこでそのいわば長生きの理由を探るのも有意義なことに違いないが、ここで問題にしたいのは、『フランケンシュタイン』という物語が長命を約束された地点、つまりそれが映画という芸術と本格的に遭遇した場面である。最初の映画

化は1910年のこと、Thomas Alva Edisonにより一巻物のサイレント映画が作られ、人々はキネトスコープののぞき穴から、Charles Ogle扮するモンスターにまみえた。その後1931年、同じくアメリカのユニヴァーサル・ピクチャーズ社が、Tod Browning監督による*Dracula*に続いて、これを採り上げ、スクリーンに投影される長編作品として初めて世に出された。伝えられるところでは、この映画、James Whale監督作品*Frankenstein* (1931)は、批評家の高い評価も得て、大ヒットを記録するが、その収益上の数字が、後に英国のハマー・フィルムズ社を代表格とする製作者側に度重なる作品の焼き直しを決意させ、そうしてこの物語及び登場人物、とりわけモンスターは、多くの人々の心に刷り込まれていったのである。¹『フランケンシュタイン』、映画、そして1930年代初頭。本稿では、実際の歴史上の場面においてのこれら三項の関係性を検証してみたい。そしてこれにあたり大いに役立つのが、その映像作品とほぼ同時期に発表された、Walter Benjaminによる「複製技術の時代における芸術作品」(1936)である。大づかみにいえば、それは、芸術論を根幹とし、絵画、写真、映画といったメディア、科学技術史、文明史、心理学、認識論、社会科学、ファシズム、そしてマルクス主義などといった、様々な分野、領域にまで枝葉を伸ばした、きわめて多面的な論考である。そして彼の作品は、要するに、映画版『フランケンシュタイン』の成立には、1930年代初頭において既に明瞭な輪郭をもち現れていた、いうなれば技術的必然ならびに社会的必然が密接に与っていたことを解き明かすのだ。

ところで、改めて指摘するまでもなく、ホエールの映像作品は諸々の伝統の上に立っている。それを貫通するかたちで、恐怖映画、マッド・サイエンティスト物、人間と技術のテーマ、さらに広義の恐怖の芸術、すなわちゴシック芸術などの伝統もしくはジャンルが存在する。しかしこの作品をめぐる1930年代初頭という具体的な現実の場面に焦点を当てようとする場合には、その精度を上げるため、それらの伝統はひとまず棚上げにしておいたほうがよい。とはいえ、過去を振り返ること自体にはむろん意義があり、ただしそれは、ホエールの映画の独自性がそうすることでより際立つという点においてである。そこで比較の対象として最も適しているのは、その原型、すなわちシェリー夫人によ

る小説にほかならない。以下こうした立脚点に立ち、映画版での内容あるいはプロット、登場人物の造形ならびに諸々の設定、それから造り込まれたセットを見つめることから始めよう。

II

一言でいえば、映画版『フランケンシュタイン』は切り詰められたものになっている。原作に較べ、話の筋はあまりに単純である。そこでは実質的にモンスターの創造過程とその後の出来事しか描かれていない。よって、創造主を豊かに肉付けするその過去への言及がほとんどなされないため、小説ではくっきりと織り込まれていたはずのいくつかの主題、たとえば、精神分析でいうところのファミリー・ロマンスやドッベルゲンガー、自己の形成過程とその起源への問い、セクシュアリティと関わるジェンダーの差異と自律性の問題、知識の探求及び科学の進歩にまつわる功罪などといった、いまでも十分考察に値する主題は、たとえ見出せたとしても、その重みは相当減じられている。しかし映画版での主題上の貧しさ、従って物語の意味の幅の狭さ (Baldick 30-62) をあげつらったところであまり意味がない。注目すべきはむしろ、映画化に際して新たに付け加えられた要素であり、それを浮き彫りにすることに小説版との比較の意義がある。

映画では、原作との共通点と相違点が縋い交ぜになっている。比喩的な言い方をすれば、引いて見るなら、そこでは原作に忠実であることが、反対に近付けば、原作とは著しく異なることがわかるのだ。一青年による最先端の科学に基づく人間の創造。ところがその被造物は、創造主の期待に少なからず反し、モンスターとしか呼べぬ代物であり、あまつさえその怪物は数々の殺人を犯す。なお青年には結婚話があり、その婚約者もモンスターの殺意の標的にされた。しかし最終的にはその被造物は、いくばくかの曖昧さは残しつつも、破滅へと至る。小説版と映画版の同一性は、こうしたプロット上の骨組みに留まり、一度個々の出来事や設定に目を凝らすと、途端に差異が際立ってくる (O'Flinn 194-213)。たとえば、その青年は Henry という名前をもつが、それは、原作では

主人公 Victor Frankenstein の友人 Clerval のファースト・ネームであり、逆に映画ではその友人は、Victor Morits と名乗っていた。それからヘンリーは、ウィクターのようにモンスターを追って命がけて極地へ赴くこともないし、また創造は彼一人で行われるのではなく、助手 Fritz の助けを借りていた。さらにモンスターの被害者は、原作でのように、創造者と血縁関係にある者やごく近い者ではなく、例の助手や村の少女らであり、また婚約者 Elizabeth は、映画ではモンスターに襲われこそすれ、小説版でのように命を落とすまでには至らない。そしてこの成り行きが作品の結末にも影響し、つまり映画は、ヘンリーとエリザベスの明るい将来の見込みを伝え、いかにもハリウッド的な御都合主義よろしく、ハッピーエンドのうちに締めくくられるのだが、小説では、創造者ウィクターはモンスターへの復讐の意思なかばに世を去り、モンスターは自殺をほのめかした後に姿を消すことなどから、結末はむしろ悲劇的な調子を帯びていた。最後にモンスター自身も、あまりに異様で醜悪な相貌は相通ずるとしても、内面の造形では、原作と映画は著しい対照をなしている。端的なところで、言語能力の有無がある。小説版での彼はきわめて雄弁な人物として描かれているが(68-97, 145)、映画版ではうなり声のほか、ついぞ一語も発しない。また知性の度合いにも大きな開きがある。言葉を話すモンスターは学習能力が高く、最終的には人間のあるべき倫理観について論じることができるほど、論理的思考能力も格段の発達をみせる(91-100)。他方 Boris Karloff 演じるモンスターはせいぜい、“Come in!” や “Sit down!” といった単純な命令文を理解する程度に留まるのだ。

しかし小説との異同に注目するにしても、以上のような次元に終始するのであれば、この映画と実際の歴史的状況との関連性の把握には到底至らない。そこで改めて比較したいのは、双方に見出されるモンスター創造の場面である。というのも、ホエールの作品におけるそれは、原作への忠誠が明瞭に表されていると同時に、映画版の独自性が声高に自己主張している、すなわち方向を異にするふたつのベクトルが拮抗し、文字通り火花をちらす場面と考えられるからである。世間から隔絶された場所で、家族や友人たちには知らせず、最先端の技術を駆使して行われる人間の創造。材料は異なる死骸から盗み取った種々

の臓器。雨降る侘しい夜に生命を授けられるモンスター。これら映画における設定は、シェリー夫人の小説にもみられた設定であった。ところがある一点において、映画は原作から大きく跳躍している。そこでまず、小説のなかで語られている、創造の最終段階の様子からみてみよう。

It was on a dreary night of November, that I beheld the accomplishment of my toils. With an anxiety that almost amounted to agony, I collected the instruments of life around me, that I might infuse a spark of being into the lifeless thing that lay at my feet. It was already one in the morning; the rain pattered dismally against the panes, and my candle was nearly burnt out, when, by the glimmer of the half-extinguished light, I saw the dull yellow eye of the creature open; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs. (34)

ヴィクター自身の心の動揺や周囲の状況があわせて述べられていることも一因として、この部分だけから創造の場景を思い描くのは相当難しいといわざるを得ない。そこには明らかに具体性が欠けているのだ。ところが、これとは対照的に、ホエールは画面に不明瞭さあるいは曖昧さを全く許さない。創造の場면을表現するにあたり、映画では、実験室のある古塔の屋上で電極の調整を行う助手を建物の外側からとらえたショットに始まり、次のカットでカメラは建物の内側へ移動し、いきなり実験室の全容が観客に示される。そこは、中央に据えられた幾本もの棒状の物からなる装置を中心に、機械類が所狭しと設えられた場所であった。見る者を圧倒するその量と、大小のコイルや真空管、プラズマ発生装置まがいのものといった、種類の多さは、創造に携わる人間たちを逆に矮小化するほどである。それから映画は、人間創造の最終段階として、それらの機械装置を媒介にして、雷に由来する電気によりモンスターに生命が吹き込まれるさまを克明に描き出すのだ。つまりヘンリー・フランケンシュタインは、機械装置を用いて創造を行うのであり、かくしてモンスターは、野心的な科学者と最先端の機械から生まれた子であることが明らかとなる。²そしてこの創造に際しての明白なまでの機械類の関与、いや必要性が、映画版『フラン

ケンシュタイン』における重要な新機軸のひとつであるのだ。

ここに至って、モンスター及びその創造過程に関して、むろん小説発表当時では到底思い付き得なかったはずだが、あることに気付かないだろうか。それは、端的に言えば、モンスターは映画であるという点である。実際、その被造物については、実質的に、映画という芸術形式について語るための表現を用いて言い表すことが十分可能である。生産物は、諸々の断片がある特定の人間によりつなぎ合わされて出来上がった、動きをもつ構成体であること。それから、完成品の全体的な様相は最終的に仕上がるまで予想がつかないこと。いずれの特性も、モンスター、ならびに本来的に数多くのショットを編集して出来上がる映画作品に共通して当てはまる。なおこの点、原作において造形されていたモンスター像は、映画という未来の芸術形式に対する強い親和性をそのとき既に有していたと指摘することができる (Nestrick 290-315)。またこうしたことは、ベンヤミンによる「複製技術の時代」のなかのある論点を参照するとき、さらに確実となる。その多彩な議論のうちここで注目するのは、芸術作品の「アウラ」に関する議論である。ベンヤミンは述べている。オリジナルな芸術作品はどれも、「一回限りの存在」という性格、つまり「いま、ここに在るという特性」を有している。そしてこの特性が、作品の「真正性」という概念を形成し、またそうした概念に基づき、作品のいわば時間的同一性を保証する「伝統」の概念が成り立っている。さらに、彼によると、そうした特性や概念により構成されるのがまさに、作品の「権威」やそこに伝えられている歴史的な「重み」なのである。そしてベンヤミンはそれらを総称して「アウラ」と呼ぶのであるが、この「アウラ」こそ、複製技術の時代において芸術作品から滅び去ってゆくものにほかならない。これを端的に言い換えれば、機械技術による複製、たとえば写真、レコード、そして映画には「アウラ」がないのだ (64-70)。そして『フランケンシュタイン』の物語にもどると、小説版、映画版、どちらの場合もモンスターは、既に成人として新しく創造されたのであり、ということはつまり、彼は、己の過去はもちろん、たとえば家族や家系といった、一個人にまつわる歴史や起源の類を一切有しない、言い換えれば、過去という時間性に根差す属性をなにひとつ所有しない者としてこの世に生を受けていたことを意

味する。³ よって改めて強調するまでもなく、被造物のこうした誕生時の様相が、ベンヤミンの指摘する複製の特性、つまり「伝統」や「重み」といった「アウラ」は元々存在しないという性格と一致するのであり、その意味でもモンスターは、「アウラ」をもたない複製、すなわち映画とみなすことができるのだ。

またこの映像作品での創造行為にまつわる、原作にはみられない、もしくは明瞭には描写されない側面に関して、それもやはりホエールのモンスターと映画の同一性を裏打ちしている。この点も、再びベンヤミンの議論に耳を傾けるにしくはない。「複製技術の時代」において彼は、映画に代表される現代の芸術における技術上の特徴を、始原時代の芸術におけるそれと比較しながら論じている。その特徴とはまず、芸術作品の創造に際して、かつては尊重された、失敗が許されないことや人間自身の犠牲を伴うといった、「一回性」は、いまは必ずしも肝要ではなく、逆に、繰り返しいろいろなカタチを試してみることに、すなわち実験が重要となっているというもの。それから、始原時代の技術にあつては、それを支える心的態度として、「真剣さ」、「厳格さ」が見出せたのに対し、現代の実験的な創造の場合、それは「遊戯性」であるというもの (75-77)。そしてこれらの特徴は、確かにホエールの映像作品におけるモンスターの創造過程にも見て取ることができるのだ。ヘンリーは、彼の行為を非難する恩師 Waldman 博士に向かって、自分は、死んだ動物での実験に始まり、ついで人間の心臓を活かし続ける試みを経て、人間創造に着手したと明言している。まさに多様な実験を経たからこそ、モンスターを生み出すことができたといわんばかりなのだ。⁴ それから、そうした一連の行為を支えるとベンヤミンが指摘していた「遊戯性」は、ゴールドスタット医科大学からモンスターに移植するための脳を盗み出す際にみせる、助手フリッツの行動に、グロテスクなまでに現れていたといえよう。彼は最初、選んで正常な人間の脳をつかみとるが、突然の物音に驚いた拍子にその手を離し、脳は床に落ちて飛び散り、あわてた彼はかわりに近くにあった殺人犯の脳へと、なんのためらいもなく、手を伸ばすのだ。こうしたフリッツの慎重さの欠如、あるいは無頓着さに、「真剣さ」や「厳格さ」とは正反対の態度がはっきりと浮かがるのである。⁵ そして決定的なところで、ベンヤミンの言を俟つまでもなく、映画という芸術作品もモンスターもと

もに、機械、彼の用語法では、「機械的な技術」(75)により造られるものである。その意味で、ヘンリーの創造は映画製作と構造的に同じであり、言い換えれば、その創造者は映画の造り手と重ねあわせることができるのだ。ということはまた、翻って、映画及び映画製作にまつわる技術上の特徴性が、ヘンリー・フランケンシュタインによる創造及びその被造物を事実上特徴付けているといえる。そして先にふれた、映画版『フランケンシュタイン』成立にあたっての技術的必然とは、まさにこうしたことを指すのである。1930年代初頭に、ユニヴァーサル・ピクチャーズ社が恐怖映画の製作に乗り出したとき、その手のジャンルの過去の遺産を探索することから始めたとするならば、シェリー夫人の小説はそれ自体魅力的であったのは疑いない。それからそこに、当時既に手馴れたものとなっていた映画の機械的な技術そのものが重ねられ、⁶ さらにその物語内容に改変を迫るくらいに引用された結果が、機械により造られた映画という、ホエールの作品において新たに打ち出されていたモンスター像だったと考えられるのである。

III

ところで「複製技術の時代」においてベンヤミンが映画論を展開する際、機械という技術的側面のほか、もうひとつ焦点化されていたものがある。それは大衆であった。彼も指摘しているように、確かに映画は基本的に大衆向けの芸術であり、また製作費の回収という必要性からも、多くの観客の動員なくてはそれは決して成り立たない(110-11)。それからことアメリカにあっては、1930年代初頭には、映画は久しく文字通り最も大衆に広く受け容れられていた娯楽であった。19世紀末のその揺籃期から既に都市労働者や移民たちから多くの支持を集めていた映画は、1920年代、映画産業のメッカとしてハリウッドが誕生、定着していくのにあわせて、さらに観客を増やしていく(スクラー 上：30-84)。事実、その頃のアメリカの平均的な都市における映画館の一箇月の観客数は、同市の全人口の四倍半に達し、それは、アメリカ人は、年齢、性別、階級の区別なく、平均して週に一回以上の割合で映画館に通っていたことを意味する(ア

レン 223)。1920年代に確立した大量生産システムと、その裏返しの大衆消費社会のいわば申し子として、映画は地歩を固めると同時に成長し続けたのであり、やがて1928年のトーキーという新しい表現様式の発明と導入を得て、翌年の株式相場の大暴落後、世の中は不況にあえぎ、経済的混乱の直中にあっても、三十年代には何度目かの黄金期を迎えるのである（アレン 387-88；スクラー下：10-74）。要するに、『フランケンシュタイン』がスクリーンに登場した1930年代初頭にあつては、映画を観に行くとは、たとえ不況という混乱期にあつて慰めを求めることが目的だったとしても、人々のあいだでのありふれた行動のひとつだったのであるし、また映画もそうした期待に十分応えていたのである。

映画と大衆は、当時、このように実際的なところで密接な関係にあつたわけだが、そこで、先章で分析したように、映画という芸術形式における技術的側面がホエールの映像作品に十二分に反映されていたことに照らして、それでは大衆という社会的側面はその作品となんらかの関係があるのかと問うなら、結論から述べると、それらのあいだにもやはり明確な照応関係があるといえるのだ。この点、シェリー夫人による原作では、大衆は表立っては重視されてはいない。彼らはせいぜい、たとえば以下の引用を含むような場面で、おぼろげにその姿を現すに留まる。ヴィクターは、モンスターの求めに応じてその女性パートナーの創造に着手するが、最終段階に至って、このようなためらいをみせる。

Even if they were to leave Europe, and inhabit the deserts of the new world, yet one of the first results of those sympathies for which the daemon thirsted would be children, and a race of devils would be propagated upon the earth, who might make the very existence of the species of man a condition precarious and full of terror. Had I a right, for my own benefit, to inflict this curse upon everlasting generations? I had before been moved by the *sophisms* of the being I had created; I had been struck senseless by his fiendish threats: but now, for the first time, the wickedness of my promise burst upon me; I shuddered to think that future ages might curse me as their pest, whose selfishness had not hesitated to buy its own peace at the price perhaps of the existence of the whole human race. (114-15)

モンスターとパートナーとのあいだにやがて子どもが生まれ、そしてその数が増えるにつれ、彼らは多くの人々の脅威になるに違いない、とヴィクターは不安に駆られるのだが、つまり小説版では大衆は、このように未来の世代というかたちでその存在が暗示されているにすぎず、あるいは単に本筋の背景を構成する一要素でしかなかった。しかしホエールの作品では、大衆の地位は一変する。彼らは文字通り映画に出演し、さらには、実質的に物語の後半部の進行を司るのは彼らだといってよいほどに、大衆は重要な役割を果たしているのだ。そしてこの点にも、映画版の注目すべき独自性が見出されるのであるが、しかしその重要性の核心部分は、小説版との差異を超えたところに実は根差しているのである。それはさておき、出演の様子を具体的に述べると、大衆はまず、モンスターの始末をヴァルドマン博士に任せ、落ち着きを取り戻したヘンリーとエリザベスとの結婚式の日に登場し、ふたりにそしてフランケンシュタイン家に、唄や踊りで賑やかに祝福を与える。それからその晩には打って変わって、彼らは殺人者モンスターの追跡に向かう。そしてこうした一連の出来事をカメラは時間をかけ丁寧に追いかけるのだが、そうしたところに、プロットの上で大衆の行動が重要視されていることが十分読み取れる。結婚の祝賀場面については、カメラはまずヘンリーの父が述べる感謝の言葉に歓喜して応える人々をとらえ、ついで長回しで音楽と踊りに興じる人々を切れ目なく描いていく。また追跡の様子は、出発時での周到な役割分担の様子に始まり、吠える猟犬のショット、男たちの決意みなぎる表情のアップ、市街地での行進や、山と湖へと二手に分かれて追う有様などといったぐあいに、カットを積み重ねて立体的に描き出されている。よって映画版『フランケンシュタイン』では、機械に加え、大衆という映画を成立させるためのもうひとつ重要な要素もまた作品内容を形作っており、そしてそこに小説版との差異化が図られているということが出来る。シュリー夫人の小説では、モンスターは多くの大衆と出会うことはまずなかった。そこでそうした違いを重くみるなら、映像作品における大衆とモンスターの接触は、被造物が機械により造られたものであったからこそ実現した、すなわちそうであったために多くの人々の文字通り目を引く結果となったと考えられないか。先章での分析を勘案するとき、作品はそうしたことを暗に

物語っていると解釈できる。そこでさらに、モンスターはほかならぬ映画であったことを想起するなら、彼を追う大衆とは、まさに晩になると映画館に殺到する「都市住民の圧倒的多数」(ベンヤミン 85-86)、すなわち労働者集団を表していたと読むことも可能であり、とすれば、その限りにおいて、ホエールの作品は、1930年代初頭における映画と大衆の関係性の一端を、はからずも表象していたといえるのである。ところが、映画に出演していた大衆の意義はそれだけではない。

そこで、関連することとしてまず、ベンヤミンによる以下の指摘に注目したい。彼は、とりわけアメリカの「グロテスクな映画」や「ディズニーの映画」を例に、映画は「大衆の異常心理に抗する心理的な予防接種の効果」をもつと述べている。すなわち大衆のなかにはいまや「危険な心理的緊張」が生み出されている、つまりその心のうちにはサド・マゾ的な暴力的欲望が渦巻いているのだが、そのような映画を観ることにより、そうした異常心理は、擬似的にはあるが満足させられ、その結果、具体的に発現されずにすむというわけだ。ところがこの議論において彼が読者の注意を特に向けさせたいのは、映画のもつそうした機能や効果よりむしろ、そのような「グロテスクな情景」が実際に映像のかたちで大量に生産され消費されている現状、要するに、1930年代のこの時代に、人々は、その精神がそうした異常なレベルにまで悪化するほどの、危険な状況にあることであり(100-01)、そしてこうした実情をめぐって、映画を支える大衆と機械に関する彼の議論はさらなる展開をみせ、機械装置を仲立ちとした映画と人間の関係性のもついわば社会的意義の考察へと進むのだ。

誤解を恐れずにいえば、「複製技術の時代」においてベンヤミンは、上述したような、人々の精神を狂わすまでに至っている、現実の社会的状況を覆すためのひとつの可能性を、機械技術に基づく典型的な現代の芸術、すなわち映画のなかにみるのだ。そこでホエールの作品を振り返れば、内容においてまず、このように大衆が文字通り動員され、しかもモンスターと接触させられることを通じて、原作ではドラマが専らフランケンシュタイン家をめぐり展開していたのに対し、映像作品は、その狭い枠組みを一挙に破砕し、いわば社会的なドラマとして成立しているといえる。そしてここで改めて注目したいのは、大衆が

モンスターと関わりをもつに至る経緯とその結果である。発端は、実験室を脱出したモンスターが犯した少女の殺害にあった。彼は、湖畔をさまよううちに偶然出会った Maria を、しばらく一緒に遊んだ後、どうやら湖に投げ入れ殺してしまう。そして街にやって来た父親の腕に抱かれたその亡骸をみて、人々は、祝婚の雰囲気から一転して、市長及び創造主ヘンリーの指揮のもと、下手人モンスターに対する集団的な行動に出る。大挙して彼の捜索に乗り出し、やがて高台に建つ風車小屋にまで追い詰め、そしてその建物に火を放ち、モンスターを滅ぼすのだ。物語のこうした展開は、Michael Grant も指摘するように、リンチに走る暴徒やクー・クラックス・クランを暗示させるかもしれないが (113-35)、より重要なのは、そこに、モンスターの存在が人々を一様の心的状態に至らしめ、皆を統一的行動へと駆り立てるという筋立てを見て取ることができることだ。というのも、作品のなかの大衆がみせるこの成り行きは、まさしくベンヤミンが多大な期待をかけ論じるところの、映画の観客におけるそれ、すなわちその心性の変化と、それに起因する、革命の担い手として囑望される彼らの行動とびたりと呼応するからである。彼の議論では、この点は、映画、しかもその依って立つ根拠を新たに政治に置く映画の有する、「社会的機能」(72)として説明されている。映画館に夜毎集まる労働者にとり、映画を観ることは、単に昼間の心労から解放され不満が束の間解消される機会を与えるだけではない。その行為を通じて、彼らの心性は、いふなれば様々に社会的に訓練され、変容を遂げるのだ。端的に論じられている事柄だけをあげると、最初に、映画を観ることは、大衆にとり、先章で指摘した「遊戯性」に慣れる契機でもある。そしてベンヤミンの論理では、こうした現代の技術を支える心的態度に十分適応することが、「機構[資本主義的機構]に奴隸的に奉仕している現状を変革して、機構を用いての解放を達成するために」、つまり労働者革命を起こすために、まず必要なことなのだ (76-77)。それから大衆は、映画に心から浸ることによって、「機構から解放された現実を観る視点」を獲得するという。「機構」はいまや、とりわけその階級意識を鈍らせるという点で、専ら大衆の心性を貶める方向にのみ進んでおり、そのため彼らの把握する現実の状況は必然的に、実際のそのありようと乖離するばかりである。そして映画は、編集と

いう、その芸術形式にあって本来的な作業のため、あるいはそれを通じて、事象の目新しい様相を映し出すのであり、そこで人々は、こうした文字通り新しい見方を映画に学び、それにより「機構」の撒き散らす惑わしの裏をかくことができるのだ(89-95)。またより単純なところで、映画は、自分たちを取り囲む現実世界への洞察を深めさせてくれる。高速度撮影、クローズアップ、スローモーションという撮影上の技法は、「無意識に浸透された空間」、つまり普段気付き得ない現実のありさまやその仕組みを、ありありと浮かび上がらせてくれるのだ(98-99)。従ってまとめると、映画は、その大衆に訴える直接的魅力の上に立ち、彼らの心性に遍く働きかけ、行動を開始するための内的な諸条件を整えるのであり、その行動とは、「変革」及び「解放」、すなわち革命にほかならないのだ。そして映画と人間の関係性についてのこうした洞察へとベンヤミンを導いたものとして、従って映画版『フランケンシュタイン』の成立にも密接に関わっていたといえるものとして、1930年代初頭特有の社会的必然があったと指摘できるのだ。当時はこうした状況にあった。全体的な経済崩壊にみまわれていたヨーロッパのなか、ドイツではAdolf Hitler率いるナチス党が勢力を伸ばし、ファシズムの影がひたひたとそして確実に忍び寄りつつあった。そしてそれと表裏をなすかたちで、資本主義システムが搾取の度合いを強め、その結果社会全体は、最悪のシナリオである戦争へと陥らんとする危険な状態にほとんど達しようとしていた。その一方、同じふたつの理由から、事実上大衆の組織化とプロレタリア化はますます進行し、しかしそうはいっても、プロレタリアートたる彼らの階級意識は巧妙に曇らされ、よって革命のためのチャンスは遅延され続けていたのである(ベンヤミン 89-93, 107-10)。こうした大衆の心性を腐敗へと促す事態に、ベンヤミンは危機感を募らせていた。そして彼は、自身ユダヤ系であることも手伝って、こうした忌むべき状況を打破する突破口のひとつを映画に見出し、その期待が彼に「複製技術の時代」を書かせたのだ。他方、アメリカでの事情はヨーロッパのそれとはあまり変わるところがなかったはずである。なぜならそこは、先に指摘した、「グロテスクな映画」や「ディズニーの映画」が大量に製作され、かつ多くの人々がそれらを求めて集まる、まさに本場たるがゆえに(スカル 65-181; スクラー 下: 81-95)、人々の精神は

やはり危険な状態にあったといえ、そしてそうしたアメリカの社会的状況が、『フランケンシュタイン』という映像作品、すなわち大衆の行動が新たに描きこまれている点で小説版とは文字通り似て非なる映画を、形作らせたと考えられるのだ。

かくしてホエールの作品は、シェリー夫人以来の『フランケンシュタイン』の物語を素材にして、それに1930年代初頭という時代状況と映画という機械技術的な芸術形式の点から処理を施したものと見え、そしてこうした点にこそ作品の独自性が根差すのである。そこでは、映画と観客の関係についての資本主義社会における実態が、さらには、映画と人間の関係性に関して、映画が、労働者革命を準備するという意味で、有効なチャンスに転化し得るという可能性が、実は、多数の名もないエキストラの心身の動きのうちに描き出されていたのであった。繰り返すと、機械により造られた産物、つまりモンスターと映画はともに大衆を引き付け、単一の行動、すなわちモンスター狩りと上映館への殺到へと彼らを導き、そしてさらに革命運動へと方向付けるのである。

IV

映画版『フランケンシュタイン』を、シーンの連続性に特に留意しつつ見直すなら、物語の重要な転回点はやはり、ヘンリーとエリザベスの結婚を祝う民衆の光景が、後にマリアと出会うことになる、湖畔をひとりさ迷うモンスターの後姿と重ねあわされる箇所だと思われる。このディゾルヴを用いた場面転換に前後して描かれているのは、対称的であると同時に対照的な物語である。まずどちらも、あるきっかけがあって大衆が一樣の心理的影響を受け、ついで同じ行動に出るさまを表現していたはずだ。一方は結婚の祝い。もう一方は、殺害されたマリアの復讐を誓っての、モンスターの追跡。ところが後者は、前者の反復とはいえ、決定的な差異を伴うシーンなのだ。要するに、かつては結婚が、大衆が集い、皆が幸せな気分に入る機会であったが、それに対し、時代が進み、1930年代にもなると、機械による産物、つまり映画が人々を引き付け、同一の感情、行動へと彼らを押し流す。そしていわば機械技術時代の祝祭空間、

つまり映画館での大衆のそうしたありように、ベンヤミンは革命への可能性を見出したというわけだ。

ある意味では、ホエールの『フランケンシュタイン』は、ベンヤミンの「複製技術の時代」を予示していた、もしくは、精神的には、その密かな靈感源のひとつであったといえるだろうし、逆にベンヤミンの作品は、その映像作品のサブテキスト、あるいはその存立を理論的に支えるものといえるだろう。また1930年代初頭には特有の時代精神があり、そこから一方ではホエールの映画が、一方ではベンヤミンの論考が生まれたと考えてもよいかもしれない。そして、いずれにせよ、そのように相互に照射しあうふたつの作品から、生ある者として改めて立ち現れるのは、大衆という存在である。彼らは、映画という新しい芸術形式、それから革命という新しい運動の双方を成功に導くための、重要な担い手であったのだ。ホエールの映像作品の特徴は、この点から見定めることができる。そして『フランケンシュタイン』、映画、それから1930年代初頭という三項は、実際の歴史上の場面に根差すそうした大衆を仲立ちにして、有機的に結び付いていたといえる。言い換えれば、その映像作品は、当時の大衆と密接に関わる、技術的、社会的必然に依拠して成立していたのだ。

注

¹ 以上本文でふれた『フランケンシュタイン』という物語の誕生、発展、浸透の様子については、Tropp 84-156, Lavalley 243-89, スカル、『マッド・サイエンティスト』33-71, 114-21, 139-66, 325-27 参照。

² この点、思い起こせば、モンスターと機械のあまりに深い関係は、とりわけその首に通された鋼鉄製のボルトに、端的に、いや悲痛なまでに露呈していたといえる（スカル、『モンスター・ショー』145-49）。

³ さらにモンスターには名前がないという特徴も、このことと関連している。この点については、Collings 245-58, Gilmore 129-30, 137-38 参照。

⁴ この点に関して、Monette Vacquin は、ヴィクター・フランケンシュタインの創造行為の背景にあったものとして、19世紀の科学者は、もっともその実証主義的性格においてだが、「実験」に対して大いに魅了されていたという事実を指摘している。

とするならば、こうした側面においても、シェリー夫人による小説は、映画、この場合、特に映画製作に対する親和性を既に有していたといえる（163-69）。

⁵ この助手フリッツは、先述の1823年の舞台翻案、『自惚れ』において初めて登場した人物なのだが、Troppは彼を、“the stock comic assistant of melodrama”（90）とみなし、同様にLavalleyは、“the classic servant figure of popular comedy”（250）と呼んでいる。

⁶ 機械を用いての映画製作が、この頃既に手馴れたものとなっていたことを象徴的に物語るものとして、『ドラキュラ』のスペイン語版製作のエピソードがある。その映画は、昼間に英語版が撮影された後、夜間、昼間用いられたセットや機材を流用し、俳優やスタッフのみをかえて製作されたという（スカル、『ハリウッド・ゴシック』251-88）。また実際、1930年代には、たとえば音響や衣装の作製といった、個々の作業が専門化、分業化されるとともに、それらを一括して管理、運営すべく、組織化が進むといったぐあいに、映画製作に関わる作業全体が定型化されるに至っていた（スクラー 下：141-42）。

引用文献

- アレン、フレデリック ルイス、『オンリー・イエスタデイー1920年代・アメリカー』。
藤久ミネ訳。東京：筑摩書房、1993。
- Baldick, Chris. *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-century Writing*. 1987.
Oxford: Clarendon P, 2001.
- ベンヤミン、ヴァルター。「複製技術の時代における芸術作品」。『ボードレール 他
五編』。野村修編訳。東京：岩波書店、1994。59-122。
- Collings, David. “The Monster and the Imaginary Mother: A Lacanian Reading of *Frankenstein*.” *Mary Shelley: Frankenstein*. Ed. Johanna M. Smith. Case Studies in Contemporary Criticism. Boston: Bedford Books, 1992. 245-58.
- Gilmore, Leigh. *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*. Ithaca: Cornell UP, 2001.
- Grant, Michael. “James Whale’s ‘Frankenstein’: The Horror Film and the Symbolic Biology of the Cinematic Monster.” *Frankenstein, Creation and Monstrosity*. Ed. Stephen Bann. Critical Views. London: Reaktion, 1994. 113-35.
- Lavalley, Albert J. “The Stage and Film Children of *Frankenstein*: A Survey.” Levine and Knoepfelmacher 243-89.

- Levine, George, and U. C. Knoepfelmacher, eds. *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*. 1979. Berkeley: U of California P, 1982.
- Nestrick, William. "Coming to Life: *Frankenstein* and the Nature of Film Narrative." Levine and Knoepfelmacher 290-315.
- O'Flinn, Paul. "Production and Reproduction: The Case of *Frankenstein*." *Literature and History* 9 (1983): 194-213.
- Shelley, Mary. *Frankenstein*. Ed. J. Paul Hunter. New York: Norton, 1996.
- スカル, テイヴィッド J. 『ハリウッド・ゴシックードラキュラの世紀―』. 仁賀克雄訳. 東京: 国書刊行会, 1997.
- ――. 『マッド・サイエンティストの夢―理性のきしみ―』. 松浦俊輔訳. 東京: 青土社, 2000.
- ――. 『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.
- スクラー, ロバート. 『アメリカ映画の文化史―映画がつくったアメリカ―』. 鈴木主税訳. 上下巻. 東京: 講談社, 1995.
- Tropp, Martin. *Mary Shelley's Monster*. Boston: Houghton, 1977.
- ヴァカン, モネット. 『メアリ・シェリーとフランケンシュタイン』. 辻由美訳. 磐田: パピルス, 1991.
- Whale, James, dir. *Frankenstein*. Universal Pictures, 1931.

Synopsis

Machine-made Monster: *Frankenstein*, Films, and the Early 1930s

Toru Kobayashi

As most people know, the story of human creation has almost always been told, or heard, along with a particular name, Frankenstein. The story itself originated with Mary Shelley, who published a gothic novel *Frankenstein* in 1818. But the present popularity of the story does not stem from her literary work but from a series of films repeatedly made throughout the twentieth century featuring the Frankenstein figure and its creation, the monster.

In this essay, critical attention is paid to the historical moment when the Frankenstein story was visualized to appear in film theaters for the first time and was decisively endowed with enduring life. In 1931 a film version of *Frankenstein*, directed by James Whale, was released and applauded by both critics and audiences. However, the problem is how the actual situation consists of the Frankenstein story, the early 1930s and film as a fine art. Walter Benjamin's "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" is helpful here, because it was published in almost the same time and is really concerned with the relationship between the public and films.

There are so many differences between the novel and its film version, for example, the creator's name (in the film he is Henry Frankenstein, not Victor as in the novel) and faculties given to the monster (he cannot articulate words and speculate about serious matters as he does in the novel), but what is most important is the introduction of two factors into the film, the machinery and the public. One is shown in the scene of the creation, which means that the monster is a machine-made product much similar to the films themselves as Benjamin persuasively argues. On the other hand the public appears in the latter half of the film as they congregate on the protagonist's wedding and chase the killer monster to the mountains. Their actions are considerable along with Benjamin's arguments about "social functions" which films should have to audiences and the contemporary situation the public settles in under a capitalistic system. They figuratively represent the course of the revolutionary movement which Benjamin ardently expects working-class people can initiate after being mentally prepared through watching films. The film version of *Frankenstein* stands on the actual circumstances which concern the public in social and artistic ways during the early 1930s.