

顔のないモンスター／『オペラの怪人』（1924）から 『顔のない眼』（1959）へ

西村 安弘

映像学科

Faceless Monsters : From the Phantom of the Opera (1924) to Les Yeux sans visage (1959)

NISHIMURA Yasuhiro

Department of Imaging Art

(Received November 12, 2004 ; Accepted January 18, 2005)

1. 始めに

藤子不二雄^④の代表作「怪物くん」は、平凡な少年（ヒロシくん）の日常生活に、異界（怪物ランド）からやって来た超能力の持ち主（怪物くん）が闖入することによって始まる。顔を粘土細工のように変えることの出来る怪物くんは、往年のユニヴァーサル映画社のモンスター（ドラキュラ、フランケン、オオカミ男）を召使に従え、毎回人間界を騒がす悪党や敵対する魔物（デモニック）を退治する。ゲストとして登場するモンスターの中には、ミイラ男や透明人間、半魚人などユニヴァーサル映画社でお馴染みのキャラクターが少なくないが、「怪物そっくりでショー」のエピソードには、怪物専門の整形外科医ドクター・ノオが登場する。（註1）ドクター・ノオの命名が、イアン・フレミング原作のスパイ映画<007>シリーズものの第一作に由来するのは、間違いないだろう。

ところで、頭髮が後退し、乱杭歯を剥き出した骸骨を思わせるドクター・ノオの相貌は、サイレント時代にユニヴァーサル映画社が製作、ルパート・ジュリアンが監督した『オペラの怪人』The Phantom of the Opera (1924) のエリック＝ファントム（ロン・チェイニー）役をモデルにしているように思われる。夜間の病院から<覆面の怪人>として現れたドクター・ノオは、手術室で覆面を剥がされると恐ろしい素顔を晒して、少年読者を怖がらせたのだが、こうしたおどろおどろしい見せ方も『オペラの怪人』のクライマックスによく似ている。旧制中学時代にこの映画を見た映画評論家の双葉十三郎は、「そのすごいグロテスクな顔に大ショック、その晩はうなされ続けたくらいである」と述懐し、「ぼくにとって『オペラの怪人』は、この仮面をとる場面に尽きる」

と断定しているくらいである。（註2）勿論、1910年生まれの双葉が、『オペラの怪人』を封切り当時に見ることが出来た世代なのに対し、1933年生まれの藤子は、寧ろテクニカラー方式でリメイクされ、戦後になってから日本に輸入されたアーサー・ルビン版の『オペラの怪人』The Phantom of the Opera (1943) を見た世代に属するので、怪奇趣味を持つこの漫画家がオリジナル版を知ったのは、随分後になってからだと推測される。

『オペラの怪人』の1924年版と1943年版では、かなりの相違点が見出せるが、ここで先ず指摘しなければならないのは、顔面の肉をこそぎ落されたようなファントムの恐ろしい相貌の由来である。前者では、生れ落ちた時からそうであったという原作小説を踏まえ、その由来が全く語られていないのに対し、後者では、オペラ座のヴァイオリニストであるエリック＝ファントム（クロード・レインズ）が、自作のピアノ協奏曲を音楽出版社に盗まれたと思込み、その社長を絞殺した時に、秘書から強酸を浴びせられるという、原作にはない設定が加えられている。しかも、チェイニーのメイキャップが、屢々骸骨に喩えられる原作に忠実なものである一方、レインズのそれでは、焼け爛れが顔の右半分に残っていた。

藤子の描いたドクター・ノオが、1943年版のレインズではなく、1924年版のチェイニーを引き写したことは明らかだろう。ドクター・ノオが外科手術を駆使して他人の顔を変えてしまう点において、超能力で自分の顔を変えてしまう怪物くんと好対照をなしているのだが、ここで一つの疑問が浮上する。それは、ロン・チェイニーという稀代の役者が造型したファントム像に、原作小説とも映画とも無縁な整形外科医という役柄を付与した理由である。少なくとも、容姿コンプレックスを抱くマッド・サイエンティストが、次々に他人の顔を恐ろしいものに

変えて行くというテーマは、ユニヴァーサル映画社の2種類の『オペラの怪人』には見られなかったものである。(なお、ドクター・ノオのキャラクターは、藤子のより陰鬱な(グルーミーな)復讐譚『魔太郎がくる!!』中のエピソード「猿人対オオカミ男 満月の決闘!!」において、モンスター・ショップ怪奇屋の主人として再登場することになる。) (註3) 以下は、この素朴な疑問から出発し、〈顔のないモンスター〉という視点から、ロン・チェイニー主演の古典的ホラー映画『オペラの怪人』の位置付けと、その後続く同ジャンルの変奏を歴史的に辿ろうとする試みである。

2. ロン・チェイニーと『オペラの怪人』

(1) ロン・チェイニーとは誰か?

〈千の顔を持つ男〉との異名をとったロン・チェイニーは、アメリカのサイレント映画時代を通じて最大の性格俳優(キャラクター・アクター)だった。150本を超える映画に出演したチェイニーの57年の生涯(1883~1930)は、ハリウッド・スターにはつき物である伝説で彩られている。その中の有名な一つは、両親が聾啞者だったために、幼少期から顔の表情や身振り手振り(パントマイム)を洗練させて身に付けていたというものである。長じて舞台俳優となったチェイニーは、1912年にカール・レムリのユニヴァーサル社に入り、日給3ドルのエキストラとして働き始めた。1913年頃からは1巻ものの喜劇や西部劇に出演を続け、待遇への不満から、1918年に同社を去るまでに、100本近い映画を残している。この時期の短編映画の大半は失われてしまったと考えられるが、例外的に残存している作品に、ユニヴァーサル傘下のネスター社で製作された『太陽の光線』By the Sun's Ray (1914)がある。

ディープ・リヴァー鉱山の事務員フランク(チェイニー)は、鉱山主の娘ドーラ(アグネス・ヴァーノン)の前では実直な振りを装っていたが、実は強盗団の一味であり、鏡の反射を利用して、金塊輸送の情報を伝えていた。度重なる襲撃に業を煮やした鉱山主は、探偵のジョン(M・J・マッカーリー)に真相究明を依頼する。鉱山にやって来たジョンは、ドーラの協力を得て、強盗団を一網打尽にすると共に、ドーラを襲おうとしたフランクを取り押さえる。逃亡を図ったフランクは、ライフルで撃たれて絶命する。

この当時における平均的な一巻ものの西部劇と見なされる『太陽の光線』において、主役のマッカーリー以上に注目されるのは、事務員と強盗という二面性を演じ分けたチェイニーの的確な演技力である。特に、本性を現してヒロインを襲う時の鬼気迫る様子は、高嶺の花の女

性に対する屈折した欲望(雇い主の娘と雇用人の関係)というチェイニーが最も得意とした情動の表現を早くも示していると言えるだろう。

この後も、日本で公開された最初のブルー・バード映画として知られているジョゼフ・デ・グラスの『恨みの金貨(鍍金の蜘蛛)』The Gilded Spider (1916)などを経て、フリーランスとなったチェイニーは、ウィリアム・S・ハートの西部劇『謎の男(リッドル・ゴウン)』Riddle Gawne (1918)でようやく注目され始めた。しかしながら、チェイニーが身体障害者を演じ、ハリウッドを代表する性格俳優に成長するきっかけを与えたのは、ジョージ・ローン・タッカーの『ミラクルマン』The Miracle Man (1919)だった。

アメリカ映画揺籃期の大監督であるジョージ・ローン・タッカーは、D・W・グリフィスが活躍を始めた1908年頃、バイオグラフ社のプロデューサーとなり、時には監督も務めるようになった。タッカーの名を一躍有名にしたのは、白人女奴隷というスキャンダラスなテーマを扱ったギャングスター映画『暗黒街の大掃蕩』Traffic in Souls (1913)だった。この映画の成功でイギリスに招かれ、ロンドン映画社の総監督に就任。かの地で『ゼンダ城の虜』The Prisoner of Zenda (1915)や『マンクスマン』The Manxman (1917)を発表、女優のエリザベス・リズダンと結婚した。1919年に帰国、ボストンの商人アイザック・M・ウォルパーと組んで手がけた企画こそ、フランク・L・パッカーが1914年に発表した小説を、ジョージ・M・コーハンが同年に舞台化したものを原作に仰いだ『ミラクルマン』である。

ニュー・ヨークのチャイナタウンに、トム・バーク(トーマス・ミーガン)を首領に、四肢の関節を自由に外し、身体障害者を装うことの出来る〈蛙〉(ロン・チェイニー)、連絡係の美女ローズ(ベティ・コンプソン)、麻薬常用者の〈薬〉(J・M・デュモント)をメンバーとする詐欺師のグループがいた。聾啞でしかも殆ど盲目でありながら、傷病を癒す奇跡の力を持つという〈ペイトリアーク大司教〉(ジョゼフ・ドーリング)の存在を知ったトムは、彼の住むボストン郊外に〈蛙〉を送り込み、近隣の同情心を掻き立てると同時に、ローズをまだ見ぬ〈大司教〉の姪に仕立て上げる。〈大司教〉の力で〈蛙〉を治癒させ、寄付金をせしめようとの目論みであった。〈大司教〉が奇跡の力を発揮する日、集まった人々の中には、本当に足の不自由な少年、百万長者リチャード・キング(W・ローソン・バット)と同じ障害を抱えるその妹クレア(エリノア・フェア)もいた。〈蛙〉の迫真の演技を目の当たりにすると、少年やクレアが次々と歩き出す。50万ドルを寄付したりチャードは、ローズ

に恋する一方、感化を受けた<蛙>や<葉>は、村で真正直な生き方をしようと決心する。トムとリチャードの間に悩むローズも、結局トムとの生活を選ぶことにする。<大司教>の亡くなった時には、すっかり改心した4人が残された。

『暗黒街の大掃蕩』を手がけたタッカーが、贖罪をテーマとした『ミラクルマン』の中で、大都市のチャイナタウンとボストンの田園地帯とを対比しながら、市民の身近に犯罪者が潜んでいることを訴えたのは、極めて自然なことだった。この映画が公開された1919年は、アメリカ国内で禁酒法が施行された年に当たり、密造酒の販売で組織犯罪が急成長を遂げると共に、飲酒癖のある市民は、一夜にして立派な犯罪者となったからである。撮影は1919年春、ハリウッドのメルローズ通りにあったロバート・ブランドン撮影所（後のパラマウント映画社）で、4週間にわたって行われた。12万ドルの予算で製作されたこの映画は、同年9月14日一般公開されると、300万ドルを稼ぎ出した。フランスの映画批評家＝監督のルイ・デリュックによって絶賛され、後には「この低予算の映画の茫然とするような成功は、直ちに三人のスターと一人のスター監督を生み出した。」（註4）と評された。しかしながら、タッカーはこの後メロドラマの『女に幸あれ』Ladies Must Live（1921）一本を発表しただけで、夭逝してしまった。

残念ながら、『ミラクルマン』は今では失われてしまった最も重要なアメリカ映画の一本に数えられているが、『スクリーン・ハイライト第1号』Screen Highlight #1（1935）に再録された部分のみが、辛うじて現存しており、キノ・オン・ビデオのDVDで確認することが出来る。（註5）この断片こそは、<大司教>の癒しの力によって、地べたを這うようにしていた<蛙>の四肢が正常に戻り、それを目撃した松葉杖の少年が自分の足で歩き出す感動的な場面であり、チェイニーの身体表現の一端を伺うには十分である。この映画において、心の<ひねくれた>犯罪者と体の<ひねくれた>身体障害者を直接結び付けるヒントを得たチェイニーは、翌年ウォレス・ウォースリーの『天罰』The Penalty（1920）において、遂に両肢の切断された暗黒街のボスに扮することになる。

交通事故に遭った少年が、未熟なフェリス医師（チャールズ・クレリ）の誤診で、切らなくても済む両肢を切断されてしまう。真相を知った少年は、27年後、サン・フランシスコの暗黒街を支配するブリザード（チェイニー）となり、外国人を使って騒擾を引き起こす計画を密かに練っていた。連邦捜査官リキテンシュテイン（ミルトン・ロス）は、ブリザードに目を付け、女間諜ローズ（エセ

ル・グレイ・テリー）を彼の帽子工房に潜入させる。フェリスの娘バーバラ（クレア・アダムス）は彫刻家を志し、恋人のウィルモト（ケネス・ハーラン）との結婚前に、<墮落したサタン>と題した作品を完成するつもりであった。<サタン>のモデルとなったブリザードは、バーバラに恋心を抱く一方、ピアノ演奏の際にペダルを押す係りに抜擢したローズにも愛着を感じ始める。バーバラに愛を告白し、拒絶されたブリザードは、フェリスを脅迫して、ウィルモトの健康な両肢を自分に移植するように命じるが、フェリスはブリザードの脳を手術してしまう。真人間になったブリザードは、ローズと幸福に暮らそうとするが、昔の手下に射殺されてしまう。

1913年に出版されたガヴァナー・モリスの小説を映画化した『天罰』は、監督のウォースリーとチェイニーがコンビを組んだ最初の作品である。松葉杖で動き回るチェイニーの演技が余りにも見事であったために、オリジナル版のエピローグでは、チェイニーが健常者であることを証明するために、わざわざ階段を歩く場面が付け加えられていたほどであった。（註6）この二人のコンビは、同じくモリス原作の『ハートの一』The Ace of Hearts（1921）及びヴィクトル・ユゴー原作の『ノートルダムの怪男』The Hunchback of Notre Dame（1923）と続けられ、特に後者はチェイニーの代表作の一本として記憶されることになる。

さて、フロイト主義的な去勢コンプレックスの理論に支えられた『天罰』においては、心身ともに<ひねくれた>主人公のブリザードが、犯罪行為によって社会に復讐すると同時に、禁じられた高嶺の花であるバーバラに心惹かれて行く。ブリザードがウィルモトの肢を移植しようとするのは、彼に代わって、バーバラの恋人の座に着くためである。しかしながら、犯罪者であるがゆえに、ブリザードが堅気の娘と愛し合うことは許されないし、身体障害者であるがゆえに、美を崇拜する芸術家気質の娘と結ばれることも認められない。彼が唯一人付き合うことの出来る娘は、暗黒街に出入りする同類の女間諜ローズだけである。チェイニーの演技は、両肢を切断されたために派生する身体障害のみならず、分断された社会階級（市民社会と暗黒街）を前にしてもがき苦しむ心理的葛藤をも見事に表現していたと言える。そして、ジャンルとしての身体障害者映画は、当時のアメリカ社会の忠実な反映でもあった。

「グロテスクなもの、畸形、不具といったものは、アメリカにおけるエンターテインメントの中心的な要素として、第一次世界大戦後に誕生した。映画で描かれる不具という強迫観念と、二五万人の傷痕軍人がいたという現実の社会問題との対比とを無視することはできない。

(中略) ロン・チャーニー^{ママ}が不具者や社会の隅にいる人を鮮やかに演じたことは、ある特定の階層の人たちが抱く憤りを反映していたことになる。チャーニーが絶えず変身する仮面を身にまとったことで、戸惑うほど急速に社会が変容する一〇年の間、自分たちのアイデンティティという問題と格闘していた人々により広いレベルで影響を与えたのである。」(註7)

実際のところ、『天罰』以降、チェイニーが繰り返し演じた役柄の多くは、心の〈ひねくれた〉犯罪者や、体の〈ひねくれた〉身体障害者である。更にそれに付け加えるならば、欧米における少数民族(中国人やユダヤ人)の役が挙げられる。『ミラクルマン』でも、チャイナタウンが犯罪者の巣窟のように取り扱われていたが、トッド・ブラウニングの『法の外』*Outside the Law* (1921) やランバート・ヒルヤーの『大地震』*The Shock* (1923) のように、アメリカ国内であっても、エキゾチックな舞台としてチャイナタウンが選ばれることが少なくなかった。『法の外』では、チェイニーはギャングスターのブラック・マイク・シルヴァと中国人ア・ウィンの一人二役に挑戦する一方、『大地震』では、再び足の不自由な犯罪者ウィリス・ディリングに扮している。

チェイニーはメイキャップ術の重要性を認知させた最初のハリウッド・スターでもあり、トム・フォアマンの『影に怯えて』*Shadow* (1922) における洗濯屋イェン・シンやウィリアム・ナイの『ミスター・ウー』*Mr. Wu* (1927) におけるタイトル・ロールなど、中国人役を嬉々として演じた。同じように、フランク・ロイドの『オリヴァー・トウキスト』*Oliver Twist* (1922) では、チャールズ・ディケンズが活写した19世紀末のロンドンを舞台に、拘りの親王でユダヤ人のフェイギンに扮している。犯罪者や身体障害とこれらの少数民族に共通しているのは、社会における抑圧された存在だという一点にある。そしてホラー映画においては、抑圧されたものこそが恐怖の源泉であることを考えるならば、変幻自在なチェイニーの役柄の行き着く先が、モンスターを演じる怪奇スターであることは、極めて自然なことだと言えるだろう。(チェイニーの死後に登場した、ボリス・カーロフやクリストファー・リーといった怪奇スターが、ミスター・ウォンやフー・マンチューなどの中国人役を当たり役としていたことを忘れてはならないだろう。)

(2) 小説「オペラ座の怪人」から映画『オペラの怪人』へ

〈千の顔をもつ男〉としてのチェイニーの名声は、鬼才トッド・ブラウニングへの言及を抜きに語ることは出来ない一方、チェイニーの代表作がルパート・ジュリア

ンの『オペラの怪人』であることは、衆目の一致するところであり、現在一般に流布している怪奇スターとしての彼のイメージは、このゴシック・ホラーの古典への出演によって決定されたものと考えられる。しかしながら、『オペラの怪人』では、ファントム(怪人)役のチェイニーは、クリスティーンに仮面を剥がされるクライマックスまで、素顔を仮面で隠し続けた結果、グロテスクなメイキャップだけが観客の印象に残された。ここから、映画スターとしては異例なことだが、チェイニーの素顔を知らなくとも、ファントムの相貌を知っているというパラドックスが生まれることとなった。つまり、骸骨のようなファントム役のアイコンのみが伝わり、チェイニーは顔のないスターとなったのである。

ルパート・ジュリアンの映画「オペラの怪人」は、ガストン・ルルーの小説「オペラ座の怪人」(1910)を翻案した文芸映画である。原作者のルルーは、犯罪ミステリー小説の分野において、密室トリックをネタにした古典「黄色い部屋の謎」(1908)でつとに有名であり、伏魔殿さながらの地階を持つパリのオペラ座を舞台に、歌手のクリスティーン・ダーエ失踪事件の謎を解き明かす「オペラ座の怪人」は、ゴシック色の濃厚な犯罪ミステリー小説と呼ぶことが出来るだろう。

ただし、ここで取り扱われる怪事件は、文字通り〈劇場型犯罪〉として、オペラ座という劇場内で衆人環視の下に行われるところに、同時代の見世物や映画との近親性を見出すことが出来る。原作小説で言及されるグレヴァン蠅人形館や奇術師ロベール・ウーダンの名前は、19世紀のパリを賑わせた見世物興行史に登場するだけでなく、フェルディナン・ゼッカやジョルジュ・メリエスというフランス映画黎明期の映画人とも結び付いているからである。グレヴァン蠅人形館の展示コーナーが、パテ社の製作総支配人だったゼッカの『ある犯罪の物語』*Histoire d'un crime* (1901)の原作となり、ロベール・ウーダンの未亡人から劇場を買い取ったメリエスが、『ロベール・ウーダン劇場における貴婦人の雲隠れ』*Escamotage d'une dame chez Robert Houdin* (1896)を製作したのとほぼ同時代に、この小説が執筆されているのである。

小説「オペラ座の怪人」のもう一つの特徴は、筆者のルルー自身が30年前の事件の真相を解き明かすという、犯罪ミステリーのよくある類型に従い、古文書や証言の引用のモザイクとなっていることである。この引用のモザイクの中には、オペラ座を始め、実在した(する)グレヴァン蠅人形館や奇術師ロベール・ウーダンといった実在した(する)建造物や人物の名前が含まれるだけでなく、「ファウスト」などのオペラの演目が含まれてい

る。特に、オペラ座という特殊な舞台設定は、「オペラ座の怪人」をミュージカル化するという発想を誘発することだろう。

映画『オペラの怪人』の企画は、直接的には、ウォースリー＝チェニーのコンビによる『ノートルダムの偃僂男』の興行的成功を受けて、ユニヴァーサル映画社が比較的安易に同じくパリを舞台にした題材を選んだものと考えられる。そして、サイレント映画の『オペラの怪人』は、1930年代にユニヴァーサル映画社が連作したホラー映画の原型を提供することとなった。

パリのオペラ座に、新しい舞台監督が就任した時、舞台下で美術監督が自殺するという怪事件が発生した。座員の人々は、五番機を拠点としているオペラ座の怪人（ファントム）について噂をする。新進歌手のクリスティーヌ・ダーエ（メアリー・フィルビン）が衝撃的なデビューを飾り、ラウル・ド・シャニー子爵（ノーマン・ケリー）と恋仲になるが、二人に影のように付きまとう仮面の男＝ファントムは、ラウルに身を引くように命令する。舞台の公演中、クリスティーヌはファントムによってオペラ座の地下室へと連れ去られる。ファントムの演奏する「勝ち誇るドン・ジュアン」に魅入られながら、彼の仮面を剥がしてしまう。クリスティーヌを探すラウルは、ファントムの隠れ家を探し出し、クリスティーヌを救い出すことに成功する一方、暴徒と化した群衆はファントムを血祭りにあげてしまう。

原作小説と映画の大きな相違点は、結末にある。原作では、クリスティーヌの慈愛に感動したファントムが、彼女とラウルをノルウェーに密かに逃がしてやり、一人で死んで行くのに対し、映画では、ファントムが群衆によって私刑に処される。夜の街中、松明を持った暴徒の群衆がファントムを追い回す最後の場面は、ジェイムズ・ホエールの『フランケンシュタイン』Frankenstein (1931)における類似場面を想起させずにはおかないだろう。ファントムもフランケンシュタインの怪物も、実は社会から阻害され、迫害された弱者なのである。映画『オペラの怪人』に欠けているものがあるとするれば、結末に至るまでに、ファントムが如何に抑圧されているかを説明する場面である。この説明のために、アーサー・ルビンのリメイク版（1943）では、原作にない設定、つまり、エリック＝ファントム（クロード・レインズ）がヴァイオリニストであり、自作のピアノ協奏曲を音楽出版社に盗まれた上に、強酸を浴びせられるという一件が創作されているとも考えられる。

『オペラの怪人』の反響が如何に大きかったかは、イギリス・ハマー映画社によるテレンス・フィッシャー版（日本未公開、1962）、ドワイト・H・リトル版（邦題

『オペラ座の怪人』、1985）、そしてロイド・ウェッバーの舞台ミュージカルを映画化したジョエル・シューマッカー版（2004）と、繰り返しリメイクされていることから推し量れるが、『オペラの怪人』を換骨奪胎したミュージカル仕立ての作品が、中国とアメリカで製作されていることにも現れている。即ち、馬徐維那の『深夜の歌声』夜半歌声（1937）とブライアン・デ・パルマの『ファントム・オブ・パラダイス』Phantom of the paradise（1974）である。

中国におけるホラー映画の第一人者だった『深夜の歌声』では、オペラ座のファントムは革命派の若者、宋丹萍（金山）として登場し、富豪の娘、李曉霞（胡萍）と恋仲になるが、地主の湯俊（顧夢鶴）に硫酸を浴びせられてしまう。「ファウスト」のプロットを取り入れた現代ロック・ミュージカル版の『ファントム・オブ・パラダイス』では、才能ある作曲家のウィンスロー（ウィリアム・フィンレー）が、音楽業界の大物プロデューサー、スワン（ポール・ウィリアムス）に楽曲の権利と憧れの歌手（ジェシカ・ハーバー）を奪われ、逃亡の途中にプレス工場で顔を潰されてしまう。つまり、こうした『オペラの怪人』のファントムとその後裔のエピソードから判るのとは、本来虐げられた存在である彼らが、顔を奪われることで、自らのアイデンティティ（作曲家としての才能や革命家としての理想）をも喪失してしまったということである。

3. ユーロ・ホラー『顔のない眼』とその後継

ゴシック小説の豊かな伝統を誇るアングロ＝サクソン系のドイツやイギリスが、表現主義映画やハマー映画社のようなホラー映画の鉅脈を有したのに対し、メリメやゴーティエといったゴシック小説の作家を輩出したフランスには、ホラー映画という幻想的なジャンルは根付かなかった。しかしながら、1950年代末になると、ようやくジョルジュ・フランジュの『顔のない眼』Les Yeux sans visage (1959)が登場、イタリアやスペインと共に、ラテン系のユーロ・ホラーの時代が開幕した。本当のところ、ゴシック・ホラーに分類される『顔のない眼』は、ジャンゼリゼ・プロとルックス映画社のフランス＝イタリア合作映画であり、アンリ・ラングロワと共にシネマテーク・フランセーズを創設したジョルジュ・フランジュが、ドキュメンタリー映画『獣の血』Le Sang des bêtes (1949)や劇映画デビュー作の『壁に打った頭』La Tête contre les murs (1958)に次いで発表した作品だった。

『顔のない眼』の製作には、申し分のない一流スタッフが結集した。ジャン・ルドンのパルプ・フィクション（三文小説）を脚色したのは、原作者自身と助監督のク

ロード・ソーテ、そしてピエール・ボワローとトマ・ナルスジャックの四人組である。ボワロー＝ナルスジャックのコンビは、アンリ＝ジョルジュ・クルーゾーの『悪魔のような女』Les Diaboliques (1955) やアルフレッド・ヒッチコックの『めまい』Vertigo (1958) の原作者としても有名な探偵小説家である。ドイツ出身の撮影監督オイゲン・シュフタンは、フリッツ・ラングの『ニーベルンゲン』Die Nibelungen (1924) 2部作や『メトロポリス』Metropolis (1927) などの特撮を担当、1930年代にはマルセル・カルネの『霧の波止場』Quai des brumes (1938) を始めとするフランスの詩的リアリズムの形成に貢献したことで知られる。音楽のモーリス・ジャールは、フランジュのドキュメンタリー時代から付き合いのあった新進作曲家だったが、後にデイヴィッド・リーンの『アラビアのロレンス』Lawrence of Arabia (1962) やフォルカー・シュレンドルフの『ブリキの太鼓』Die Blechtrommel (1979) などの名作を手がけ、映画音楽の大家となった。これだけのスタッフが揃えば、『顔のない眼』の成功は、殆ど約束されていたようなものだった。

パリ近郊の川で、身元不明の娘の死体が発見された。移植手術の権威ジェヌシエ教授(ピエール・ブラッサー)は、娘のクリスティアナ(エディット・スコブ)だと確認し、葬儀を挙げる。実際には、ジェヌシエ教授は助手のルイズ(アリダ・ヴァッリ)の協力で女学生を誘拐しては、事故で顔に火傷を負ったクリスティアナに、皮膚の移植手術を施していたのである。しかし、幾度も手術の失敗に耐えながら、恋人のジャック(フランソワ・ゲラン)に会えないクルスティアナは、次第に父親の実験台にされているような気がしていた。一方、遅々として捜査の進まないパロ刑事(アレクサンドル・リョー)は、万引き娘のポーレット(ベアトリス・アルタリバ)を囮に用いることに決め、ジェヌシエ教授の病院へ潜入させる。警察の裏をかいたジェヌシエ教授は、ルイズを使ってポーレットを屋敷に連れ込むが、クリスティアナはルイズを刺殺し、ポーレットを逃がしてやる。ジェヌシエ教授も、ルイズの解き放した実験台の犬に咬み殺されてしまう。

この映画で顔のないモンスターとして表象されるのは、焼け爛れた顔のクリスティアナであることは間違いないが、本当の意味でのモンスターは、女学生の顔を次々に剥がして行くマッド・サイエンティストのジェヌシエ教授であろう。娘のクリスティアナは科学的実験の犠牲者であり、文字通り父親であるジェヌシエ教授の分身に過ぎない。フランケンシュタイン博士やモロー博士のように、ジェヌシエ教授が分身によって復讐されたとしても、それは自らが招いた不幸であって、決して社会の歪みのせ

いではない。また、ジェヌシエ教授のもう一つの分身が助手のルイズであることは、改めて指摘するまでもないだろう。整形手術の成功例である彼女は、ルイズと好対照をなしているが、術後の恐ろしい傷跡をネックレスで隠している。彼女の畸形性＝モンスター性は、際立って表層化されない一方、外国人女性であることは、劇中で幾度か言及されている。(アリダ・ヴァッリは元タイタリア人の女優である。)しかし、ルイズに対するクリスティアナの敵意(これは、最終的には殺意へと転じる)は、継母に対する一人娘のそれと見事に重なっている。還元すれば、『顔のない眼』における抑圧は、飽くまでも家庭内における自己完結的なもの、父権主義的なものだと言えるだろう。

『顔のない眼』の衝撃は、ホラー映画に興味を抱く一部の人々に対する限定的なものだったかも知れないが、彼らの心理の奥深くにまで浸透した。最初に現れた反応は、エクспロイテーション映画の帝王ヘスス・フランコである。スペイン出身のフランコは、サディスティックなエロティシズムを売り物とする数々の低予算ホラー映画を量産したことで知られるが、彼の出世作となったのが、フランス＝スペイン合作の『美女の顔をはぐ男』Gritos en la noche (1961) である。

馬車が往来する1912年頃のパリ。ミュージック・ホールの踊り子が連続して失踪する事件が起っていた。実は、顔に大怪我を負った妹のメリッサ(ペルラ・クリスタル)の治療のため、オルロフ博士(ハワード・ヴァーノン)が、盲目の大男モルフォ(リッカルド・ヴァッレ)を操って、若い娘を次々に誘拐していたのだった。捜査に当たったタネール警部補(コンラド・サン・マルタン)は、恋人のワンダ(ダイアナ・ロイス)を囮捜査に協力させることにする。キャバレーの歌手となったワンダは、間もなくオルロフ博士の目に留まり、モルフォによって連れ去られてしまう。博士の古城で目覚めたワンダが、逃亡しようとする、モルフォが襲いかかり、制止する博士を刺殺してしまう。ようやく駆けつけたタネールが、ワンダを抱え、城壁の上を歩くモルフォを射殺する。

クレジットによると、デイヴィッド・クーンの小説が原作と記されているが、クーンはフランコの数ある変名の一つであり、この映画が『顔のない眼』のあからさまなエピゴーネンであることは間違いないだろう。マッド・サイエンティストである主人公オルロフ博士の名前は、1924年にエドガー・ウォレスが発表した小説「ロンドンの死んだ眼」から借用したものである。(この原作小説は、ウォルター・サマーズとジョン・アーガイルの共同監督、ベラ・ルゴシの主演により、『ロンドンの暗い眼』Dark Eyes of London (1939) として映画化され

ている。)ここでは、盲目のモルフォがオルロフ博士の分身であるが、両者の主従関係＝権力関係は、カリガリ博士と眠り男(夢遊病者) ツェーザレのそれを想起させずにはおかないだろう。有態に言ってしまうと、オルロフ博士の精神的な畸形性を体現したのがモルフォであり、ここではより単純且つ普遍的なフランケンシュタイン・コンプレックスのテーマが、フランコ得意のサディズム(女性にたいする暴力的な支配)と共に展開されているのである。(註8)『美女の皮をはぐ男』から『フェイスレス』Les Predateurs de la nuit (1988)に至るまで、オルロフ博士の名は、西欧の主だった国々で製作されたフランコの作品群に繰りすることになる。

4. 終わりに

恐ろしげなネーミングにも拘わらず、百面相の能力を備えた怪物くんは、怪物ランドの王子として修行中の身であり、<千の顔を持つ男>ロン・チェイニーのように、完成したアイデンティティとは無縁な存在である。一方、『オペラの怪人』のファントムの相貌を受け継いだ外科医のドクター・ノオは、自分の顔を整形することよりも、他人の顔を無茶苦茶にすることを生きがいとするマッド・サイエンティストである。ドクター・ノオの行動は、容姿コンプレックスから派生していることは容易に想像されるが、如何にして彼の顔が形成されたのかは一切説明されていない。つまり、この世で最も恐ろしい顔というアイデンティティが、ファントムの相貌として与えられているのであり、彼のコンプレックスを解消するためには、世界中の人々の顔を醜く変え、分身を作り続けなければならない理屈になる。分身を作るためには、原型となるアイデンティティが是が非でも必要なのである。

註

註1：藤子不二雄④「藤子不二夫④ランド 新編集 怪物くん⑦」、ブッキング、2002年、131～147頁。

註2：双葉十三郎「ぼくの採点表 別巻(戦前篇)」、トパーズプレス、1997年、138～139頁。

註3：藤子不二雄④「藤子不二夫④ランド 新編集 魔太郎がくる!!④」、ブッキング、2005年、31～20頁。

註4：Frank Thompson, *Lost Films: Important Movies That Disappeared*, Carol Publishing Group, New York, 1996, p.101.

註5：The Penalty, Kino on Video, 2001. (カタログ番号 K216)に、該当場面が特典映像として収録されている。

註6：“The Penalty: Novel, Script to Screen” in *The Penalty*, Kino on Video, 2001.

註7：David J. Skal and Elias Savada, *Dark Carnival: The Secret World of Tod Browning - Hollywood's Monster of Most Macabre*, Anchor Books, New York, 1995, p. 89. (デイヴィッド・J・スカル、エリアス・サヴァダ『『フリークス』を撮った男』遠藤徹、河原真也、藤原雅子訳、水声社、1999年、86頁。)

註8：フランケンシュタイン・コンプレックスという造語は、ロボット三原則で知られるSF小説家アイザック・アシモフが使用し始めたものと言われている。

主要参考文献

David J. Skal and Elias Savada, *Dark Carnival: The Secret World of Tod Browning - Hollywood's Monster of Most Macabre*, Anchor Books, New York, 1995. (デイヴィッド・J・スカル、エリアス・サヴァダ『『フリークス』を撮った男』遠藤徹、河原真也、藤原雅子訳、水声社、1999年。)

Frank Thompson, *Lost Films: Important Movies That Disappeared*, Carol Publishing Group, New York, 1996.

Bernard F. Dick, *City of Dreams: the Making and Remaking of Universal Pictures*, The University Press of Kentucky, 1997.

Andreas Bethman, *Jess Franco Chronicles*, Medien Publikations und Werbergesellschaft mbH, 1999.

ガストン・ルルー『オペラ座の怪人』日影丈吉訳、早川書房、1999年。

レスリー・フィードラー『フリークス 秘められた自己の神話とイメージ』伊藤俊治、旦敬介、大場正明訳、青土社、1990年。

双葉十三郎「ぼくの採点表 別巻(戦前篇)」、トパーズプレス、1997年。

柳下毅一郎『興行師たちの映画史』青土社、2003年。

藤子不二雄④「藤子不二夫④ランド 新編集 怪物くん⑦」、ブッキング、2002年。

藤子不二雄④「藤子不二夫④ランド 新編集 魔太郎がくる!!④」、ブッキング、2005年。