

論文

『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』（1968年）再考  
—ゾンビ映画における「フランケンシュタインの怪物」の系譜—

岡田尚文

はじめに

ジョージ・A・ロメロ (George A. Romero, 1940-2017) 監督による映画作品『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』 (*Night of the Living Dead*, 1968) <sup>1</sup>冒頭のシークエンスでのこと。ジョニー (Johnny) とバーバラ (Barbara) の兄妹がアメリカ、ピッツバーグのただっ広い墓地で父の墓前に参っている。2人の他にひと気はない、そう思われた直後、雷鳴と稲光を契機として、ジョニーが遠方を見やる様子を捉えるミドル・ショットに——いまだそれとは認識されていない——よろよろと歩く一体の「生ける屍 (Living Dead)」をロングの構図で捉えたショットが切り返される。肉食の誘惑に駆られて人を襲う、しかも頭部を破壊されない限り決してその動きを止めないポストモダン・ゾンビ (postmodern zombies) が初めてスクリーン上に姿を現わした瞬間である <sup>2</sup>。

以下、本稿はこのアメリカ製独立プロダクション系映画における「ゾンビ (zombies)」<sup>3</sup>の表象について、これに関する先行研究 (『NotLD』評を含むゾンビ映画研究やホラー映画研究、ジャンル映画研究) を検証しながら分析する。

ゾンビは、しばしば——映画のというよりは——文学的テーマとしての「ドラキュラ (Dracula)」あるいは「吸血鬼 (vampires)」と比較され、それらとの差異において、その特質を理解されてきたように思われる <sup>4</sup>。しかし、『NotLD』に登場する「生ける屍」をポストモダン・ゾンビの嚆矢として捉え、それ以降のゾンビ映画史を記述しようとするならば、むしろ「フランケンシュタインの怪物」との歴史的・文化的共通点を明らかにすることの方が、映画におけるゾンビ、引いてはモンスターの身体表象に関して、より多層的で有益な議論を呼び込めるのではないか。

本稿ではこの仮説を明らかにするために、まず、『NotLD』に関する言及を整理する (I)。次いでフランケンシュタインの怪物からゾンビへという映画表象における影響関係を、主に身体論的観点から明らかにし (II)、最後に、そのような観点が、映画研究、あるいは映画史研究における精神分析的解釈や社会反映論的分析を相対化、更新する上でも有効であることを確認したい。

## I. 「ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド」研究史

2000年代以降、ゾンビ (あるいはそれに類した動く死体) が登場する映画の公開本数が急増している <sup>5</sup>。また、そのような状況を受けてか、ゾンビに関する研究は、英語圏を中心として、近年特に活況を呈しているように見える <sup>6</sup>。今やその勢力を国際的に広めつつあるゾンビ映画を、しかし、ここではひとまずアメリカ製ホラー映画のサブジャンルとして捉え、以下、

その範囲内での、主に 1980 年前後から 1990 年代にかけての『NotLD』研究史を——管見の限りにおいて、かつロビン・ウッド (Robin Wood) のホラー映画理論を軸として——辿ることとする。

### i). 1970 年代末～1980 年代：プロウアー／ウッド

1980 年に著したホラー映画論のなかで、S・S・プロウアー (S. S. Prawer) は、当時のアメリカ製ホラーのショッキングな暴力描写をどのように解釈すべきかについて、まさしく『NotLD』を例に取りながら、以下のように述べた。

私たちは、従来の許容レベルを超えているように思われるシーンの数々にびっくりさせられるとき、それらシーンをそのコンテキストのなかで考えなければならないし、作品全体の動きあるいは思考そして感情が、それらシーンを当然の帰結として必要としているかどうか自問してみなくてはならない。『リア王』の筋を通すためにグロスターを盲目にする必要があるのかということだ。(中略) ロメロの『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』におけるようにコンテキストが現実的であるとき、アクションは、その唯一主要な幻想(未知の放射線効果によってもたらされる死者の復活)がなければ、完全にアメリカだと見分けのつく舞台に生じるのであり、そうしたらそこで私たちは、映画の心理的で社会的なアクションが道理にかなっているか、またまじめな意味を持っているか、あるいは思考と感情の動きをきちんと補完しているかと自問しなければならない。なおまたそれはショック効果を自身のために単に積み上げたものにすぎないのではないかということも(プロウアー 319-320) 7。

ここでプロウアーは、無論「ショック効果 (shock-effects)」の単なる積み上げについては否定しているのだが、自らが激しく心を乱されたであろう『NotLD』については、そこにおけるショッキングな描写の数々が何かしらの意味を持っていたのではないかと、自問しているように思われる。観客を怖がらせるための見世物としてしか考えられてこなかったホラー映画、なかでもショッキングな身体破壊描写を含む『NotLD』に「まじめな意味 (serious point)」があるか吟味し、そうすることで批評・研究の俎上に載せられるか否か、判断しようとしたのである。しかし残念なことには、彼は、『NotLD』を吟味する前に、ホラー映画のイメージは、モラルに反するようなものであってもそれらが多義的であり大切な真実を提示する限りにおいて擁護されるべきだとの総論的な結論に話を回収してしまう(プロウアー 326)。

よってここで、同時期に——いわばプロウアーになり代わって——『NotLD』を含めたホラー映画全般のまさしく「まじめな意味」について詳しく考察した先駆的研究者として、1979年に「アメリカのホラー映画 序説」(“An Introduction to the American Horror Film”) 8を著わしたロビン・ウッドの名を挙げなければなるまい。当該論考においてウッドは、ラカン派精神分析理論の映画批評への適用については暗に否定しつつ、しかし(ガッド・ホロヴィッツ[Gad Horowitz]の理論を経由した)フロイト(Sigmund Freud, 1856-1939)の「抑圧 (repression)」理論をマルクス主義のブルジョワ資本主義イデオロギー批判と組み合わせ、アメリカ製ホラー映画を、父権的な資本主義社会における「異性愛一夫一婦制の父権的なブルジョワ資本家」にとっての「過剰な抑圧 (surplus repression)」が「他者」として回帰する場所とした(抑圧は

「他者」へ投影され、抑圧からはみ出たものは社会的「圧迫 [oppression]」となる（ウッド 44-48）。

では、『NotLD』のゾンビはどのような抑圧の回帰を体現するのだろうか。ウッドは、『NotLD』を『悪魔のいけにえ』（*The Texas Chain Saw Massacre*, Dir. Tobe Hooper, 1974）、『生肉』（*Raw Meat*, Dir. Gary Sherman, 1972）<sup>9</sup>、『サランドラ』（*The Hills Have Eyes*, Dir. Wes Craven, 1977）と並ぶ「70年代の“通俗娯楽、ベースのホラー映画のなかでもっとも強烈な4本」の1本に数えながら、それら全てが「過去（親ないしそれ以前の世代）」に「食い尽くされる」、「現在と未来（若い世代）」への言及を行っているとする。つまりこれら作品のなかに登場する「食人」行為は「究極の所有」を表象しているであり、ということは、そこでは、食人という過剰な倒錯行為を通して、「資本主義下の人間関係の論理的な終結点」が描出されていることとなる（66）<sup>10</sup>。

ウッドは（ヴェトナム戦争からレーガン政権時代のハリウッドを論じた別の書物のなかで）『NotLD』における「心因性の緊張（psychic tensions）」は、父権制下の男女関係と家族関係によって生み出されるとし、そこにおける抑圧から押し出された「他者」が回帰するシークエンスとして、冒頭の、ヒロインのバーバラとその兄が、母を喜ばせるため不請不請に父の墓前に参るシークエンスを挙げる。ここで墓場——それは星条旗のショットが挟まれることによって「墓場としてのアメリカ（America-as-graveyard）」のメタファーとなる——から登場する「生ける屍」は、父の世代即ち「過去」の秩序を体現している。そして、そのような存在が「現在と未来」に生きる兄妹をむさぼり食わんと襲い掛かるのである<sup>11</sup>。こうして、自警団によるゾンビ掃討と黒人主人公ベンの殺害による社会秩序の回復を提示する映画の結末において、ゾンビは「抑圧された緊張と葛藤（suppressed tensions and conflicts）」、さらには死してなお、自動的に機能し続ける父権社会の「過去の遺産（legacy of past）」を表象するものとなる（Wood 103）<sup>12</sup>。

## ii). 1990年代以降：ヒガシ／シャピロ

1990年代以降にアメリカ製ホラー映画の意味を心理的・社会的あるいは文化的に問うなかでR・ウッドの理論を批判的に継承し『NotLD』に言及した研究者として、ここでは特にスミコ・ヒガシ（Sumiko Higashi）とジェローム・F・シャピロ（Jerome F. Shapiro）を採り上げたい。

まずヒガシは、アメリカ映画におけるヴェトナム戦争表象に関するアンソロジーに寄せた『NotLD』論で、当該作品が公開された1968年は、ヴェトナム戦争、市民権運動絡みの事件——テト攻勢（1月）、マーティン・ルーサー・キング・ジュニア（Martin Luther King Jr.）暗殺（4月）、ロバート・ケネディ（Robert F. Kennedy）上院議員暗殺（6月）、民主党大会開催時のシカゴ警察暴動（8月）——が立て続けに起こり、アメリカが動揺した年であったとし、にも拘らず、奇妙なことには、『NotLD』が同時代のヴェトナム戦争に関する直接的な言及を一切行っていないと指摘する（Higashi 175, 181）。つまりヒガシは、『NotLD』が、1960年代から70年代の父権的アメリカ社会において「過剰な抑圧」が決壊し社会的「圧迫」と化す様をいかに（「生ける屍」の食人譚として）視覚化したかについては——ウッドのように——関心を持っていない。そうではなく、当作における直接的なヴェトナム戦争描写の不在こそが、

かえってアメリカ社会が経験したヴェトナム戦争に対する「集合的意識（collective consciousness）」（181）をあぶりだすと指摘する。

より詳しく見るならば、ヒガシがフレデリック・ジェイムソン（Fredric Jameson）を引用して指摘するところによれば、物語（narrative）は、集合的意識が歴史的な諸矛盾を抑圧する「特異なメカニズム（specific mechanism）」として解釈されるとき、むしろそこに不在であるものの重要性を示唆するのである。よってとりわけヒガシが、『NotLD』におけるテレビの画面にではなく、「音（audio）」に注目する（聞き耳を立てる）のにも頷ける<sup>13</sup>。実際、本作のテレビは、視覚的にではなく、そこから発せられる音（ニュース記者の声）によって、国防総省の指令下に行われる対「食屍鬼（グール）」の「サーチ・アンド・デストロイ作戦（search and destroy operation）」について言及する。これはつまり、『NotLD』とヴェトナム戦争——とりわけ1968年は米軍によってかの「ソンミ村虐殺（My Lai massacre）」が遂行された年であった——の関係についての（非視覚的）言及なのだ（181-183）<sup>14</sup>。あるいはまた、『NotLD』劇中のテレビでは、撃ち殺された「食屍鬼（グール）」の数が（音声によって）数え上げられるのだが、それもまた、ヴェトナム戦争で「死体数（body counts）」としてしか表現されなかった（スクリーン上には表象されることのない、不在の）ヴェトナム人をこそ指し示す非視覚的表象となる<sup>15</sup>。こうして『NotLD』は、現実のヴェトナム戦争に対する「集合的な言説（collective discourse）」、あるいはウッドも指摘した「集合的悪夢（collective nightmare）」として機能し、イデオロギー的構造が無意識下に抑圧している矛盾を明らかにする——引いてはヴェトナム戦争とこれに対する抵抗運動の関係史の記述を可能にする——テキストとなるのである（181-185）。

ヒガシ同様、映画にとっての同時代的現象を重視するJ・シャピロは、その「原爆映画（atomic bomb cinema）」論のなかで、まさしく本章冒頭に引用したプロウアーの言を直接引き受けつつ、『NotLD』がなぜ未だに我々の心をかき乱し続けるのかについて考えるために、さらに深く検証する必要があると説く。シャピロはまず、そのために、先行研究者としてのウッドの理論（Wood, 1986）を——それが啓発的であることは認めているにしても——難解で冗長だとし、映画と文化を理解するための、より単純で明瞭な研究手法の必要性を訴える。先のウッドの『NotLD』理解についても、そのような視点から、結局のところは依然複雑であいまいな精神分析理論に依拠しており、本作の結末についても、これを古い秩序の回復としてしか見なかったとして批判する（Shapiro 154-155）。

具体的には、シャピロは『NotLD』を「黙示録的ジャンル（apocalyptic genre）」——そのなかでも「原爆映画」——の文脈に位置づけるべきだと指摘する（157）。確かにウッドは、『NotLD』を「反動的なホラー映画」とは明確に区別される「黙示録的、ホラー映画」——それは黙示録の「否定性が支配的なイデオロギーのなかで回復されない限りは進歩的な」作品である——に位置付けてはいる（ウッド 70）。しかし、シャピロは、ウッドがあらゆる黙示録的テキストは（革命による）新しい（非父権的／消費資本主義的）社会秩序の成立をもって終わるべきものと捉えており、結末で古い（父権的）社会秩序を回復させた『NotLD』を、結局のところは黙示録的ホラーとして認めていないと批判するのである（Shapiro 157）。

そうではなく、黙示録的ジャンルには、他の位相も存在するとシャピロはいう。劇中での数々の仄めかし、テレビ・ニュース、（あるいは軍産複合体と世界の崩壊に結び付けられる〔ゾンビを生み出した〕）放射線への言及等を通して示されるのは、『NotLD』が1960年代の黙示論的想像力の核となるコンセプトを反映する「原爆映画」であるということだ。そしてまたシャピロは、かかる「原爆映画」にあっては、世界の終末は、旧秩序が再浮上するのを妨げないと

述べる。なぜならそのような場所こそ、観客の目には風刺と皮肉の効いた黙示録的世界と映るからである（157-158）。

とすれば、自ずから『NotLD』の結末部に関する解釈も変わってこよう。シャピロは、シェリフの指揮下にゾンビを掃討する自警団が、主人公のベンを殺害したことによってゾンビ同様の存在と化すと指摘する。ゾンビが掃討された世界は、一見、ウッズのいうように以前の秩序を回復しただけで、黙示録的世界は成立しなかったと思われるかもしれない。しかし、今や（ゾンビと違わぬ）シェリフの視点からすれば、黙示録的世界と革命は達成されたのである。ロメロが提示する世界の終末は、苦難を乗り越えた後のよりよい世界を約束しない。さらなる圧迫以外の何をも期待できない世界のディストピア的未来像を、この作品は提供する。父権的資本家の社会はそのようなかたちで初めて崩れ去るのである（157）。

以上、ウッズのアメリカ製ホラー映画論を軸として、『NotLD』にまつわる先行研究を検証した。ブランドフォードがいうように、ウッズは、ホラー映画は「正常なものと怪物のようなもの」の二項対立を基本としており、これを解消しようと試みる際に「自らのイデオロギー」を露わにするとする。ほとんどのホラー映画は、その結果、「自己の内部にある欲望やイドを抑圧しそれを怪物のような他者として外部へ投影することによって否認」するが故に、「保守主義的になる」。『NotLD』はそのようななかで『悪魔のいけにえ』などと共に「家父長制や資本主義や家族や軍隊などの現代社会のさまざまな側面を批評するために、正常なもの／怪物的なものという対立を逆転させる」作品の例として解釈される（ブランドフォード 350）。ヒガンシは、そのようなウッズの論を踏まえつつ、『NotLD』の画面上に現れないことがらの方が、より社会的に抑圧された集合意識を表しているとした。シャピロは、ウッズ以上に『NotLD』の「黙示録的、ホラー映画」としての性格を重視し、東西冷戦下にあった当時の世界への皮肉が、そこには織り込まれていたと論じた。

しかし、いずれにせよ、これらの先行研究における議論は、そもそもウッズが（ラカン派精神分析理論を批判しながらも）結局はフロイトの抑圧理論を用いていることもあって、多分に精神的である。また、そのような分析から抽出される同時代のアメリカ社会や世界における「集合意識」（隠れたメッセージ）が取り沙汰されるように、多分に社会反映論的でもある<sup>16</sup>。次章からはこのような従来の『NotLD』理解を見直すためにも、スクリーン上に表象される身体としてのゾンビのあり方をこそ見ることにしたい。

## II. ゾンビ：フランケンシュタインの怪物の末裔

それにしても、『NotLD』に最初に現れるゾンビは、1931年のユニヴァーサル社製ホラー、『フランケンシュタイン』（*Frankenstein*, Dir. James Whale, 1931）でボリス・カーロフ（Boris Karloff, 1887-1969）が演じた怪物に、その動きや外見が、あまりに似すぎてはいないだろうか。「よろめきながら、内またの足取りで襲い掛かるので、彼はほとんどジェームズ・ホエールの『フランケンシュタイン』の怪物の戯画に見える（*running with a lurching, pigeon-toed gait so that he seems almost a caricature of the creature in James Whale's Frankenstein*）」（Waller 272）<sup>17</sup>。いや、そのような見立てが間違っていないことを、このゾンビに扮した俳優ビル・ハインツマン（Bill Hinzman）自身が即座に保証してくれる<sup>18</sup>。彼はその名も『歩く死骸』（*The Walking Dead*, 1936）という映画でタイトル・ロールを演じたカーロフの（フランケンシュタインの怪物風の）歩き方を直接模倣したという<sup>19</sup>。しかし、ここで取り上げたい

のは、そのようなゾンビとフランケンシュタインの怪物の関係をスクリーン外で請け合う関係者の証言ではない。映画のスクリーンの上に、実際に、視覚的に表象される両者の身体の類縁性に関する先行研究の解釈である。

以下、Iで扱った以外の先行研究の成果をも検証しながら、『NotLD』のゾンビと「フランケンシュタインの怪物」との視覚的類似性について分析し、ゾンビ映画に関するごく初歩的な身体表象史の記述を試みる。論を先取りするならば、D・W・グリフィス(D. W. Griffith, 1875-1948)の『国民の創生』(*The Birth of a Nation*, 1915)によって『NotLD』とフランケンシュタインの物語は媒介され、同じ系譜上に位置付けられることとなる。

#### i). 「黒い怪物」／「白い怪物」：“エジソンの『フランケンシュタイン』”と『国民の創生』

まずは、映画化されたフランケンシュタインの物語と『国民の創生』がアメリカ映画史の初期から深い関係を持っていたことを主にエリザベス・ヤング(Elizabeth Young)に依りながら明らかにする。

1915年に公開されたグリフィスの『国民の創生』は最初の芸術的達成を見たアメリカ製長編物語映画といえようが、ヤングは、この『国民の創生』が、メアリー・シェリー(Mary Wollstonecraft Shelley, 1797-1851)の原作とは明らかな関連性を持たない一方、1910年に公開されたトーマス・エジソン(Thomas Alva Edison, 1847-1931)製作の『フランケンシュタイン』(*Frankenstein*, Dir. Searle Dawley, 1910)とは密接な関係を有していると指摘する。エジソンとグリフィスはここで共に「怪物の誕生(the birth of a monster)」を描いているというのである。つまり、映画におけるフランケンシュタインの物語を参照項とするとき、アメリカ映画最初の長編作品とされる『国民の創生』は、「怪物映画(monster movie)」として我々の前に立ち上がってくる<sup>20</sup>。そもそもトーマス・ディクソン・ジュニア(Thomas Dixon, Jr., 1864-1946)による原作『クランズマン』(*The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan*, 1905)は、19世紀末のアメリカにおける「黒人の怪物性に対する人種差別主義的言語(the racist language of black monstrosity)」を具体化した小説であった。グリフィスは、アメリカ南北戦争とその後の再統合期に焦点を当てこれを映画化するなかで、そのディクソンから怪物(的黒人描写)を受け継いだのである(Young 168)<sup>21</sup>。では、具体的にどのような「怪物映画」的表象が当作には見出されるのか。

ヤングによれば、『国民の創生』には3種の怪物が登場する。第一の怪物は、白人の女性フローラ(Flora)を強姦しようとする黒人ガス(Gus)である。フローラはガスから逃れようとして崖から身を投じる。第二の怪物はサイラス・リンチ(Silas Lynch)である。リンチは黒人の指導者的立場にあるムラートであり、南北戦争後に政治的な力を得て白人女性(彼の政治的後ろ盾となっている白人政治家ストーンマン[Stoneman]の娘)との結婚を望んでいる。第三は集団として表現され、映画終盤で白人のいる小屋を襲う「黒人群衆(black crowd)」である。これら三者は、いずれも白人によって打倒される。ガスはKKK構成員によって殺され、リンチは捕まり、黒人群衆は散り散りになる。要するに、ここでグリフィスがクローズアップとクロス=カッティングという「映画の新生語彙(the emerging vocabulary of cinema)」を駆使して達成したのは、「怪物性」と「黒人性(blackness)」を混同する物語表象であり、それは、その後の映画のなかの人種差別的表象とその受容の歴史において、白人観客が「恐怖に対する視覚的根拠(visual foundation for horror)」をかたち作る際の準拠とされたのである

(169)。

しかもそのようななかで、フランケンシュタインの物語のいくつかの特徴を『国民の創生』は喚起することとなる。まず、森のなかでフローラを追うガスは、フランケンシュタインの花嫁を追う怪物そのものである。リンチもそれとは異なる意味でフランケンシュタインの怪物的だ。というのも、ムラート、即ち白人と黒人の混血児であることは、彼が（白人にとっては）怪物同様のアマルガムの身体を有することを意味する。また、彼のストーンマンの娘に対する求婚は、「ストーンマンは今や自分自身が創造したのはフランケンシュタインだと気付くのである (Stoneman now realizes the Frankenstein he has himself created)」と粗筋<sup>22</sup>で言い回されることとなる。怪物が白人フランケンシュタインの生み出した存在であったところに、この黒人政治家とストーンマンの関係は重ねられるのだ (169-170)。それは、“エジソンの『フランケンシュタイン』”が、その結末部で、怪物（被造物）は（創造主）「フランケンシュタインの心の悪 (the evil in Frankenstein's mind)」(165-166)の映画的／心理的投影（鏡像）に過ぎなかったと明らかにしていたことを想起させる。

しかし、ヤングが指摘するのは本作の「黒人の怪物性」の表象におけるフランケンシュタイン物語との類縁性についてだけではない。というのは、『国民の創生』では、KKKのメンバーの一人が、黒人の子どもが白いシーツをかぶった白人の子どもを幽霊と勘違いし逃げ出したところに発想を得て、白いシーツを身にまとうようになったと説明するシークエンスがある。つまり『国民の創生』は、(南部)白人を——“エジソンの『フランケンシュタイン』”におけるフランケンシュタインと同様に——怪物の創造主であると同時に怪物でもある「二重体 (doubles)」として描いているのである。KKKが南部同盟の(南北戦争における)死者の伝説から創造されたという経緯を鑑みると、(黒人の怪物性を体現しているはずの)ガスを取り囲む白装束の南部白人もまた、集団として回帰した死者、黒人たちと違わぬ集団的怪物として立ち現れることとなる (170-171)。

黒人が集団的怪物として描写されること、そしてまた、それを作り出した白人の集団自体も怪物として描写されること。『国民の創生』はこうして複層的な人種表象を伴う「怪物映画」となる。『NotLD』に継承されるのは、このような、『国民の創生』とフランケンシュタイン物語とを引き比べたときに明らかになる特質である。

## ii). 「黒塗りの怪物」／「白塗りの怪物」：『国民の創生』と『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』

しかし、映画におけるフランケンシュタイン物語との比較を行う前に、『NotLD』が「怪物映画」としての性格を『国民の創生』から、やはり手、そして肌の色という身体の表象をめぐる直接的に引き継いでいることを、今度は主に西山智則に依りながら確認しよう。

西山は、『NotLD』と『国民の創生』の視覚的類似について以下のような興味深い指摘を行う。

『国民の創生』の小屋を包囲し窓から手を入れる黒人たち、『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』のドアや窓を破ろうと無数の手を叩きつけてくるゾンビの姿、50年以上が経過した2つの映画がなんと見事に重なることか。他者が交流する「接触」の媒体が手だが、この映画ではゾンビたちの手の脅威が目をはく。手による戦いの映画だと見なしてもよい (西山 135)。

『国民の創生』の結末近くで、白人らは、黒人の集団に襲われて一軒家に立てこもる。『NotLD』でも、登場人物らはゾンビの集団に追われて一軒の家に立てこもることとなる。その際、窓を破って突き出される黒人／ゾンビの手の表象において、この2作は完全な相似形を描くのである<sup>23</sup>。その類似はアメリカ映画における他者恐怖のあり方を如実に示していると西山はいう。

歴史が浅く、自らの神話を持たないアメリカ合衆国では「映画による物語」こそが神話として機能してきた。そこでは「歴史ヒストリーに対する認識が、映画という物語ストーリーによって補強され、形成されてきた」のである。そしてそのとき、アメリカは、映画によって「敵のイメージを映像化し、侵略で成立した歴史を塗り替え、自らを侵略に怯える被害者におきかえ」、軍事力という暴力のみならず映画という「物語映像の暴力」によって国を維持することとなった。西山がアメリカを「フィルム・ネーション」と同定する所以である。とすれば、アメリカ初の長編物語映画たるグリフィスの『国民の創生』こそ、「フィルム・ネーション」としてのアメリカを創生した映画となる。爾来、侵略と加害によって国土を広めてきたはずのアメリカは、自国の映画によってあべこべに被害者として、「侵入される家」、「侵略されるアメリカ」という構図のもとに提示され続ける。アメリカは、そうすることで自らの暴力行為を被侵略者に転嫁するという二重の暴力を行使し続けてきたというわけである（西山 129-132）。

『NotLD』終盤のシークエンスは、そのようなアメリカ映画のあり方を、特に手という身体部位の表象を介して継承／転覆する。それは、『国民の創生』とほぼ同じシチュエーションを、しかし裏返したかたちで提示し、アメリカ映画史に対する再考を迫る。そしてまた、『NotLD』は、ここまで見てきた肌の色の表象についても、『国民の創生』と表裏一体の関係を見せる。再び西山から引こう。

小屋を包囲した黒人たち、ガス、サイラス・リンチは「顔の黒塗り」の白人が演じていた。ゾンビ映画では死体の崩れた顔の特殊メイクが売りだが、『国民の創生』では俳優たちが顔を黒く塗るだけで黒人という怪物ができあがる。だが、黒いメイクを取り去れば、そこには白人という悪が現れてくるのだ。しかも同時に、この俳優たちは映画のクライマックスで、クー・クラックス・クランの構成員をも演じていたことを見逃してはならない（西山 133）。

19世紀半ばのアメリカに誕生した minstrel show（minstrel show）<sup>24</sup>に端を発する「黒塗りの白人」が演じるころの黒人表象は、1915年、『国民の創生』に受け継がれ、白人社会への黒人の侵入物語をねつ造し、黒人の悪、怪物性を告発するための道具として用いられる。先のヤングは『国民の創生』においては黒人だけではなく白人もまた怪物だとした。しかし、西山のいうように、そもそもその「黒人」も、白人が顔を黒く塗って扮していただけのものであったとすればどうだろうか。要するに、怪物は常に白人なのだ。怪物としての黒人は、“エジソンの『フランケンシュタイン』”における怪物同様、白人の「心の悪」の外部的／映画的投影としてしか存在しないのであり、ということは、そのようなものは初めから存在しなかったのである。

こうして、1968年に公開された『NotLD』も、『国民の創生』との歴史的対比において、一方で「侵入される家／国家」のイメージを確立しながら、他方で「黒人という怪物が白人の内部の闇を投影した存在にほかならないこと」を暴露した映画として理解できるようになる

(133)。『NotLD』が「白塗りの白人」が演じるところのゾンビを登場させたのは、特殊効果に予算を割けなかった独立プロダクション系モノクロ映画であったが故かもしれないが、これに黒人が演じるところの人間を対立させることで、加虐・被虐の関係を見事に裏返し、アメリカ建国以来の本来の姿、白人社会の「暗黒」を白日の下に曝したのである。『NotLD』の肌の色については次節でも引き続き検討するとして、ここではシャヴィロの言葉を借りて本節のまとめとしよう。即ち、ロメロの映画におけるゾンビは、外から来て社会秩序をおびやかすというより、社会秩序を産み／強化するプロセスそのものを内側から破壊するのである(Shaviro 87)<sup>25</sup>。

### iii). 「白い死」：ホエール版『フランケンシュタイン』と『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』

さて、確かに加藤幹郎が指摘するように、『NotLD』冒頭のシークエンスは、「恐怖映画の特権的トポスたる墓地」(加藤 358)で始まるのであるし、またそこで轟く雷鳴は、ウォーラーのいう「ゴシック的音響効果(Gothic sound effects)」(Waller 272)を発揮している。よって我々は、我々が後にゾンビと呼ぶことになる無名のモンスターがそのようなゴシック・ホラーの「導入のトポス」に登場するのであれば、ジャンル映画史的な観点からも、1931年のユニヴァーサル社製ホラー、ジェームズ・ホエール版『フランケンシュタイン』の——名を持たず、墓場から掘り起こされ、「雷」によって死から復活し、若い女性を襲う——怪物を想起せずにはいられまい。

また、ホラー映画史の文脈において見るならば、『NotLD』に最初に登場するカーロフ似のゾンビが、ほぼホエール版『フランケンシュタイン』と同様の背広姿であるところにも注目すべきだろう。ウッドは、先に挙げたアメリカ製ホラー映画論のなかで、「フランケンシュタインはその創造物をシルクハットに燕尾服に蝶ネクタイで正装させてもよかったはずだが、実際には労働者の服装を選んで」と指摘した。無論、ウッドにいわせれば、それは社会において抑圧されている「労働者階級」が回帰したが故の姿だ。ホエール版『フランケンシュタイン』はその点で「衣装の力」を示しているという(ウッド 50)。回帰した「労働者」としての両者の共通性が、その服装を通じて示されるのである。

いや、『NotLD』の『フランケンシュタイン』との表裏一体ともいえる関係性は、やはりここでも、肌の色、白人の肌の白さを通して示される。かつて、黒人主人公ベンの肌の色こそが、彼を白人の規範から遠ざけ、ゾンビの襲撃から生き残らせた(と同時に死に至らしめた)とウッドは述べた(Wood 103)<sup>26</sup>。これに対しリチャード・ダイアー(Richard Dyer)は、ロメロのゾンビ映画三部作<sup>27</sup>において主人公が黒人であることは、それが彼を他の白人らと「違って(different)」見せるからではなく、白人を「生ける屍」として見ることを可能にするからこそ重要なのだという(Dyer [2002] 142)。実際、それら作品においては、ゾンビは白人だとの認識が数多くのやり方で強調されており、とりわけ『NotLD』においては、全てのゾンビの肌が白い。白人をむさぼり食うのは常に白人であり、「死者を食らう死者としての白人(white people as the dead devouring the dead)」のイメージがそこには提示されているのである(Dyer [1997] 211)。ベンの肌の黒さが——一時的にはあるにせよ確かに光(／火)と共に表象され——生(存)の指標となるのに対し、その他の登場人物の肌の白さは死の指標となる([2002] 143)

例えば『NotLD』の結末部で緩慢にそぞろ歩く白人たちが空撮ショットで捉えられるとき、それまでのゾンビ表象との共通性から、我々はそれをゾンビであると認識するが、かかるショットが地上レベルのショットにつながられるとき、その白人たちは実際にはゾンビを掃討する自警団だったと判明する（142）。つまり、I-ii) で見たシャピロもいっていたように、ここで自警団は明らかにゾンビとして表象されているのであって、なるほどウッドのというような旧来の秩序の回復を体現してはいないのだ（Shapiro 157）。『NotLD』にあって、白人は、生きていようが死んでいようが違いのない、黒人主人公にすら死をもたらず死人として示されているのである（Young [1997] 211）。「生ける屍」は白人だった。こうして、『国民の創生』でガスを取り囲んだ白人集団の——エジソンの「フランケンシュタイン」に連なる——怪物性は、結局は白人でしかなかった「顔の黒塗り」<sup>ブラック・フェイス</sup>の集団の怪物性をも包含しつつ、『NotLD』の「顔の白塗り」<sup>ホワイト・フェイス</sup>の白人ゾンビ集団に継承される。

ヤングも、ダイアーを受けて『NotLD』は単に黒人主人公を英雄的に提示する作品ではないと主張する。むしろ、それは、ゾンビ登場シーンに、カーロフによるホエール版『フランケンシュタイン』の怪物の図像を明らかにそれと分かるように引用しながら、『国民の創生』同様、否定的に「ある種の死としての白さそれ自体（whiteness itself as a kind of death）」を、そして怪物としての白人を提示する作品なのだ（Young 197-198）。ロメロはその意味で、白人に対して——通常は黒人に向けられている——映画的視線（cinematic gaze）を投げ返すとヤングは見ている。『NotLD』はホエール版『フランケンシュタイン』のイメージを白人の自己批判を推し進めるために用い、白人にとっての怪物を作っているのは白人自身であること、怪物としての白人による（白人を対象とした）食人行為は、完全な自己消費としてあることを視覚的に明示するのである（198）。

『NotLD』のゾンビは、その身体の表面的装いの上に、自らの映画史的出自を刻印しており、まさにその点において人種表象の問題に一石を投じる作品となる。II-i) で『国民の創生』がそもそも“エジソンの『フランケンシュタイン』”との共通点を多く持つ「怪物映画」であり、そのなかで黒人のみならず、白人をも——グリフィスはそこに無自覚であるにせよ——怪物として表象していた映画であったことを明らかにしたが、『NotLD』は、ホエール版『フランケンシュタイン』を視覚的に引用することで、かつて『国民の創生』が生み出した「白人の怪物性」の表象を自覚的に継承する。フランケンシュタインの怪物は、そもそも複数の死体のアマalgamとしてあったが、『NotLD』の「生ける屍」、ゾンビは文字通り「怪物としての白人集団」の姿を取り戻したといえよう。ロメロのゾンビは「群れをなすフランケンシュタインの怪物（the Frankenstein monster en mass）」（Badley 74）なのである<sup>28</sup>。

## おわりに

以上、I では、『NotLD』に関する先行研究を検証し、それが多分に精神分析的／社会反映論的であることを明らかにした。II では、そのようなスクリーンの外、あるいは背後を重視する視点を相対化するべく、スクリーン上にこそ視覚的に表象される『NotLD』のゾンビの身体について、I 以外の先行研究にも依りつつ分析した。そのように、特にゾンビの身体表象に注目するとき、『NotLD』は、映画におけるフランケンシュタイン物語を元型とする「怪物映画」の系譜に位置づけられることが分かるのである。

かつてフェミニズム映画批評の泰斗、リンダ・ウィリアムズ (Linda Williams) は、キャロル・J・クローバー (Carol J. Clover) の理論 (2002 [First published 1987]) を敷衍しつつ、メロドラマ、ホラー、ポルノといった突出した身体表現を中心に位置づけるジャンルに属する映画を「身体ジャンル (body genres)」として措定した (Williams, 2009 [First published 1991])。それら映画は「しばしば物語の進行には必ずしも動機づけられていない身体表現の過剰さを見せることが必須条件」であり、「センセーショナルな感応する身体を無意味に誇示」するが故に「映画史からも、作家研究を中心としてきた映画研究の対象からも長い間無視されてきた」のである (斉藤 24) <sup>29</sup>。いってみれば、I-i) の冒頭に我々が見たプロウアーの言葉は、かなり消極的ではあるが、ウィリアムズに 10 年ほど先駆けたホラー映画の救済の試みであったかもしれない。それを社会が許容できるかできないかを量る際に、ショッキングな身体損壊描写を含む『NotLD』こそが試金石とされたのである。

そもそもプロウアーは、恐怖物語が文学から映画へと変形されつつも受け継がれていく様子を、とりわけ吸血鬼物語について詳らかにした文学研究者であった。彼が、ポストモダン・ゾンビを初めて登場させた『NotLD』に対しては冷淡とはいわぬまでも多くを語らないのは当然かもしれない。なぜなら、トゥイッチェル (James B. Twitchell) が指摘するように、あらゆるゾンビ映画が——「ミイラ男」同様、民俗学的テキストをこそ出生の秘密として持つてはいるものの——文学的テキストを持っていないからである。だからこそゾンビの アイコングラフィ 図像 を検討しなければならぬのだとトゥイッチェルは指摘した (Twitchell 264-265)。本稿が『NotLD』の分析を通して目指したのは、精神分析的解釈／社会反映論的分析からの移行に加えて、ドラキュラとの違いを論じる文学論から——シェリーの原作のではなく——映画の「フランケンシュタインの怪物」の系譜に位置づけられる怪物 (の肌理) を扱う身体表象文化論への、ゾンビ映画研究における視座の転換でもあった。無論、本稿はただ 1 本のゾンビ映画を扱ったに過ぎない。『NotLD』の前身たるブードゥー・ゾンビ映画を含めた他のゾンビ映画における身体表象の分析については今後の課題としたい。

2017 年度の米アカデミー賞授賞式では、ユニヴァーサル社製ホラー『大アマゾンの半魚人』 (*Creature from the Black Lagoon*, Dir. Jack Arnold, 1954) に想を得た『シェイプ・オブ・ウォーター』 (*The Shape of Water*, Dir. Guillermo Del Toro, 2017) が作品賞、監督賞を獲得した。本稿が示したような視座は、「怪物映画」の名の下に『国民の創生』以来のアメリカ長編映画——それは、アマルガムとしてあるフランケンシュタインの怪物の身体同様、任意の瞬間を捉えたイメージの数々を継ぎ接ぎ (編集) することで創造されたテキストである——の歴史を見直す際にも有効となるのではないだろうか。

尚、本稿は、学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻主催の「ゾンビ映画を観る会」(2015 年～2017 年)、並びに学習院大学身体表象文化学会例会「ゾンビ映画研究会」(2017 年～) における計 3 回に渡る口頭発表に大幅に加筆したものである。

## 【引用文献】

- 伊東美和編著『ゾンビ映画大事典』、洋泉社、2003年。
- ウッド、ロビン「アメリカのホラー映画序説」(Wood, Robin, “An Introduction to the American Horror Film”, 1979) 藤原敏史訳『新映画理論集成①歴史／人種／ジェンダー』岩本憲児他編、フィルムアート社、1998年、44-76頁。
- 大和田俊之『アメリカ音楽史—ミンストレル・ショー、ブルースからヒップホップまで』、講談社、2011年。
- 岡田尚文「歩き出すゾンビ」(第一回学習院大学身体表象文化学会大会パネル・ディスカッション「歩き出すゾンビ・走り出すゾンビ～虚実—生死を攪乱する身体イメージをめぐって～」基調スピーチ②、2017年10月21日、学習院大学)、本誌「大会プロシーディングス」、136-142頁。
- 岡本健『ゾンビ学』、人文書院、2017年。
- 加藤幹郎『映画ジャンル論—ハリウッド映画史の多様な芸術主義』、文遊社、2016年。
- 小松弘「「国民の創生」—アメリカ映画の新たな形」(DVD『国民の創生』[下記参照]パンフレット所収)、4-21頁。
- 斉藤綾子編『映画と身体／性』(日本映画史叢書6) 森話社、2006年。
- 藤田直哉『新世紀ゾンビ論—ゾンビとは、あなたであり、わたしである』、筑摩書房、2017年。
- ブランドフォード、スティーヴ／グラント、バリー・キース／ヒリアー、ジム『フィルム・スタディーズ事典—映画・映像用語のすべて』杉野健太郎／中村裕英監修・訳、フィルムアート社、2004年 (Blandford, Steve / Grant, Barry Keith / Hillier, Jim, *The Film Studies Dictionary*, Oxford: Oxford University Press, 2001)。
- 細川晋「「国民の創生」—物語背景について」(DVD『国民の創生』[紀伊国屋書店、2006年]パンフレット所収)、24-40頁。
- 西山智則『恐怖の君臨—疫病・テロ・奇形のアメリカ映画』森和社、2013年。
- ハーストン、ゾラ・ニール『ヴードゥーの神々—ジャマイカ、ハイチ紀行』常田景子訳、1999年 (Hurston, Zola Neale, *Tell My Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*, 1933)。
- Badley, Linda, *Film, Horror, and the Body Fantastic*, London: Greenwood Press, 1995.
- Clover, Carol J., “Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film”, *Horror, The Film Reader*, Mark Jancovich (ed.), London and New York: Routledge, 2002, pp. 77-89 (First published 1987 in *Representations* 20).
- Cohen, Daniel, *Voodoo, Devils, and the New Invisible World*, New York: Dodo, Mead & Company, 1972.
- Davis, Wade, *The Serpent and Rainbow*, Simon & Schuster, Inc., 1985 (デイヴィス、ウェイド『蛇と虹』田中昌太郎訳、草思社、1988年)。
- , *Passage of Darkness: The Ethnobiology of the Haitian Zombie*, Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1988.
- Dyer, Richard, *White*, New York: Routledge, 1997.
- , “White” in *The Matter of Images: Essay on Representation*, London and New York: Routledge, 2002 (Second edition. First published 1993), pp. 126-148.

- Higashi, Sumiko, “Night of the Living Dead: A Horror Film about the Horrors of the Vietnam Era” in *From Hanoi to Hollywood*, Dittmar, Linda/Michaud, Gene (eds.), Brunswick: Rutgers University Press, 1990, pp. 175-188.
- Koven, M. J., *Film, Folklore, and Urban Legends*, Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 2008.
- McGlotten, Shaka/Jones, Steve, *Zombies and Sexuality: Essays on Desire and the Living Dead*, North Carolina: MacFarland & Company, Inc., Publishers, 2014.
- Praver, S. S., *Caligari's Children*, Oxford University Press, 1980 (プロウアー、S・S『カリガリ博士の子どもたち—恐怖映画の世界』福間健二／藤井寛訳、晶文社、1983年).
- Rhodes, Gary D., *White Zombie: Anatomy of a Horror Film*, North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2001.
- Seabrook, W. B., *The Magic Island*, 1929 (シーブルック、W・B『魔法の島〈ハイチ〉』林剛至訳、大陸書房、1968年).
- Shapiro, Jerome F., *Atomic Bomb Cinema: The Apocalyptic Imagination on Film*, New York and London: Routledge, 2002.
- Shaviro, Steven, “Contagious Allegories: George Romero”, *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, 1993, pp. 83-105.
- Shelley, Mary, *Frankenstein or; the Modern Prometheus*, London: Penguin Books (Penguin Popular Classic), 1994 (First published 1818).
- Sobchack, Vivian, *Screening Space: The American Science Fiction Film*, New Brunswick/New Jersey, and London, 2004 (2nd, enlarged edition. First published 1980 under the title *The Limits of Infinity: The American Science Fiction Film, 1950-1975*).
- Twitchell, James B., *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror*, New York: Oxford Express, Inc., 1985.
- Waller, Gregory A., *The Living and the Undead: Slaying Vampires, Exterminating Zombies*, Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, 2010 (First published 1986).
- Williams, Linda, “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess” in *Film Theory & Criticism: Introductory Readings*, 2009, pp. 602-616 (First published 1991 in *Film Quarterly*).
- Wood, Robin, *Hollywood from Vietnam to Regan... and Beyond*, New York: Columbia University Press, 2003 (Expanded and revised edition. First published 1986).
- Young, Elizabeth, *Black Frankenstein: The Making of an American Metaphor*, New York: New York University Press, 2008.

### McFarland

(<https://mcfarlandbooks.com/series-book-categories-index/contributions-to-zombie-studies/> : 2018年3月1日最終アクセス).

<sup>1</sup> 以下、邦題は『NotLD』、原題は *NotLD* と表記する。

<sup>2</sup> 兄を殺されながらもこの最初のゾンビから逃げおおせたバーバラは、この後、辺りの暗さとゾンビの数がしだいに増していくなか、黒人のベン (Ben)、その他の白人ら (ハリイ・クーパー [Harry Cooper] とその妻子 [Helen/Karen]、トム [Tom] とジュディ [Judy] のカップル) らと共に一軒の農家に立てこもることとなる。

<sup>3</sup> 本稿でいう「ゾンビ」は、基本的には、上記『NotLD』以降、ロメロ自身の監督した続編に、あるいはロメロ作品の影響下に製作された映画に登場する「生ける屍」を指す。もっとも、より正確には、『NotLD』でも、タイトル・ロールたる「生ける屍」たちは、「食屍鬼 (ghouls)」、「怪物 (monsters/creatures)」、「奴ら (these/those things)」あるいは「殺人者」(murderers/killers) などと称されるだけであって、「ゾンビ」の名は、劇中、登場人物の誰からも、一度も口に出されずに終わる。つまり、「ゾンビ」という呼称がアメリカで定着するには、少なくとも、ロメロによる続編『ゾンビ』(*Dawn of the Dead*, 1978)の公開(とその後の再上映、ビデオ・ソフトによる普及)を待たなければならなかったと考えられる。しかし、ここでは『NotLD』以前の——例えば『恐怖城』(*White Zombies*, Dir. Victor Halperin, 1932)や『私はゾンビと歩いた!』(*I Walked with a Zombie*, Dir. Jacques Tourneur, 1943)に登場した——ハイチのアフリカ系奴隷のあいだで広まったブードゥー教下で言い伝えられる「生ける屍」としてのゾンビ(以下「ブードゥー・ゾンビ」という)と区別するために、宗教色を排された『NotLD』以降のゾンビについては、単に「ゾンビ」、あるいは、ステューヴン・シャヴィロ (Steven Shaviro) にならって「ポストモダン・ゾンビ (postmodern zombies)」(Shaviro 85)と表記する(ブードゥー・ゾンビ自体が「近代 [Modern]」の植民地政策の産物であり、その意味においても区別する必要があるため)。尚、ハイチにおけるゾンビ伝承についてはウィリアム・シーブルック (William Seabrook, 1929)、ゾラ・ニール・ハーストン (Zola Neale Hurston, 1933)、ウェイド・デイヴィス (Wade Davis, 1985; 1988) を、また映画『恐怖城』とハイチの伝承、あるいはシーブルックの著述との影響関係についてはローデス (Gary D. Rhodes, 2001) を参照のこと。

<sup>4</sup> 例えばウォーラー (Gregory A. Waller) は吸血鬼とゾンビを共に不死者 (undead) として扱いながら、しかし主にその相違点について細かく検討している。吸血鬼が邪悪で、宗教的、伝統的、超人的、非人間的、動物的、性的であるのに対し、ゾンビはそのような性格を持ち合わせない (Waller 272-327)。

<sup>5</sup> 岡本健はゾンビ映画を網羅的に取り上げた邦語文献 (伊東、2003年) と英語文献 (*The Zombie Movie Encyclopedia*, Dandle, 2001; *The Zombie Movie Encyclopedia Volume 2: 2000-2010*, Id., 2012) を用い、1930年代以降のゾンビ映画の公開本数の推移を10年ごとに明らかにしている (岡本 63-102)。それによれば、ゾンビ映画は1960年代から80年代に大きく増加し (80年代には邦語文献で135作品/英語文献で77本)、1990年代には一時本数が減少するものの (同77本/35本)、2010年代に入って急増する (同318本/262本)。

<sup>6</sup> 2000年代のゾンビ映画研究の活況を示す具体例としては、マクファーランドから出版されている「ゾンビ研究シリーズ (Contributions to Zombie Studies)」を挙げることができよう。このシリーズからは、2001年以降、21冊のゾンビ研究書が出ている (*McFarland*)。2017年に藤田直哉と岡本健がそれぞれ (主に現代の日本社会との関わりにおいて) ゾンビ論を著したように、日本でも近年、関連書籍や海外のゾンビ研究の翻訳の出版が相次いでいる。

<sup>7</sup> 但し、以下の原文をもとに翻訳を大幅に手直した。—“When we are startled by scenes for their natural conclusion, in the way that the logic of *King Lear* needs the blinding of Gloucester. [...] When the context *is* realistic, as in Romero’s *The Night of the Living Dead* [sic.], the action of which, but for its one central fantasy (the resurrection brought about by some unknown radiation effect), takes place in a perfectly recognizable American setting, then we must ask ourselves whether the psychological and social action of the film makes sense, has a serious point, or completes a movement of thought and feeling; or whether it is a mere heaping-up of shock-effects for their own sake” (Praver 274-275)。

<sup>8</sup> この論は以下の文献に初出した。 *The American Nightmare: Essays on the Horror Film*, Toronto: Festival of Festivals, 1979。

<sup>9</sup> 『地獄のサブウェイ』の邦題でも知られる。

<sup>10</sup> この『NotLD』の「生ける屍」に結局のところは「ゾンビ」の名を譲ることになる映画史的先祖「ブードゥー・ゾンビ」(註1参照)は、加藤幹郎が指摘する通り、従順かつ食欲をもたない奴隷労働者 (生産業従事者) であった。これに対し、「人肉食をたしなむ」モダン・ゾンビ (本稿のポストモダン・ゾンビに相当) は資本主義社会における「理想的な消費者」——つまり現在の高度消費社会を主体的に生きているつもりでありながらその実、消費の奴隷でしかない我々——の戯画 (カリカチュア) となり得る (加藤 336)。畢竟、ロメロが戯画化するの「人が人を喰うという資本主義的状况そのもの」(西山 140)なのだ。

<sup>11</sup> 『NotLD』後半では、ゾンビ化した兄のジョニーが妹のバーバラを襲う。ウッドによればこれもまた父権制下の抑圧の回帰ということになる (Wood 103)。また、ゾンビ化した娘が両親を襲うという、このような関係を転倒させたシークエンスも『NotLD』には用意されているが、それは抑圧から回帰した「恐るべき子供」のなせる業である (ウッド 61)。

12 但し、ウッドは『NotLD』について、「多様なやり方でイデオロギイ的頹廃を反映し、社会革命の可能性を裸で提示している」と肯定的にも述べている（ウッド 76）。

13 ヴィヴィアン・ソブチャック（Vivian Sobchack）は、1980年に著したSF映画史のなかで『NotLD』のテレビ描写について論じたが、ヒガシのここでの議論はそれを踏まえたものである。ソブチャックは、他の一般的なSF作品とは異なり、本作におけるテレビが、登場人物や観客を安心させる装置としては機能していないと指摘する。『NotLD』劇中に提示されるテレビ画面は正面からシンメトリカルな構図のもとに対象を映し出す（しかも常に昼間の様子が映される）が、それはかえって、夜を徹してゾンビと戦う主要登場人物らを捉える（斜めの）構図の不安定さや、彼らを追うカメラの動きの不穏さを際立たせる（Sobchack 187-190）。

14 但し、『NotLD』終盤の自警団によるサーチ・アンド・デストロイ作戦とベトナム戦争の関係についてはウォーラーがヒガシに先駆けて指摘している（Waller 290, 294）。

15 ヒガシは、ゾンビ掃討シークエンスにおけるヘリコプターをベトナム戦争の象徴であるとするが、それは画面から姿を消して尚、音によって戦争の影を画面に投げかけるといふ。つまり、『NotLD』の最終場面において主人公ベンの死体が静止画として提示されるとき、その背後には、ヘリコプターのプロペラ音が響き続けているのである（Higashi 183-184）。

16 社会反映論的見方は、往々にして画面外の事情を読み込み過ぎるように思われる。例えばヒガシが『NotLD』の結末部において肉鉤によって引きずられ焼却されるゾンビ（あるいはゾンビとして殺害された人間の死体）の様子（それは明らかに報道写真を模した静止画によって提示される）から——アメリカ公民権運動におけるアフリカ系アメリカ人に対する虐待を想起するのみならず——親米政権に対する抗議の焼身自殺を遂げたベトナム僧について言及するときがそうである。

17 無論、フランケンシュタインの怪物と『NotLD』に最初に登場するゾンビの明らかな類似については、ウォーラー以外にも複数の研究者が指摘するところである（Badley 74; Young 197-198）。またダイアーは『NotLD』冒頭、墓場でジョニーがバーバラをからかう際、既にボリス・カーロフの「有名なゾンビ・ボイス（famous zombie voice）」を真似ているといい（Dyer [2002] 142）、バッドリーも同様の指摘を行っている（Badley 74）。

18 以下のドキュメンタリー作品を参照のこと。『One for the Fire: The Legacy of 'Night of the Living Dead', Dirs. Robert Lucas/Chris Roe, 2008（Blu-ray Disc：『フランケンシュタイン』[1931]、ジュネオン・ユニバーサル・エンターテイメント、2012年に所収）。

19 『歩く死骸』がそもそも『フランケンシュタイン』の人気にあやかっただけの後発の垂流映画であり、そのなかでカーロフがほとんど同じ歩き方をして見せていることはいうまでもない。ちなみにカーロフは1933年に『Ghoul（邦題『月光』）』という名の映画でも墓場からよみがえる男を演じている。ゾンビに対する「食屍鬼（ghouls）」という言い回しも、今やゾンビの同義語として広く認識されている「ウォーキング・デッド」もカーロフ（と彼が演じたフランケンシュタインの怪物）に由来する呼称であることは覚えておく必要があるだろう。

20 ヤングは両作にあって怪物性は性的抑圧にも結び付けられているという。“エジソンの『フランケンシュタイン』でフランケンシュタインが心理的に抑圧しているのはホモエロティックな欲望であり、その意味でこの作品は、メアリー・シェリーの原作にイヴ・セジウィック（Eve Kosofsky Sedgwick）が見出した19世紀的「ホモセクシャル・パニック（homosexual panic）」については受け継いでいる。『国民の創生』にもそれが継承されているという（Young 163）。

21 周知の通り、この映画は、まさにその優れて芸術的であった物語的達成の度合いによって人種差別イデオロギイをあからさまに表明する作品ともなり、大々的な上映反対運動を引き起こした。特にこの映画の終盤では、並行モンタージュが駆使され、KKKを正義の「十字軍」として英雄化する、かの「最後の救出劇（Last-Minute-Rescue）」が大々的に展開されることになるが、このパートはディクソンの原作には存在しないグリフィスの完全な創作であったという（細川 40）。

22 アメリカ著作権協会（U. S. copyright office）に提出されたこの映画の要旨における表現（Young 170）。

23 ウッドは、ここでのゾンビの手による襲撃イメージは1963年に公開されたアルフレッド・ヒッチコック（Alfred Hitchcock, 1899-1980）の『鳥』（The Birds）から影響を受けているとする。しかしそうしたイメージ以上に、そこでもたらされる「心因性の緊張」が家父長制における男女関係あるいは家族関係の産物としてあるという点において、『NotLD』は『鳥』に似るのである（Wood 103）。

24 ミンストレル・ショーの歴史とこれにまつわる人種問題については大和田（6-24、281-285）を参照のこと。

25 シャヴィロによるロメロ・ゾンビに関する身体論（Shaviro, 1993）は、アメリカ以外の資本主義社会についても敷衍可能な批判的な視座を提供してくれるだろうが、それについては機会を改めて論じたい。

26 ベンはゾンビ撃退の陣頭指揮を執りながらも、決して他の白人と仲間になろうとはしない。彼は常に

孤独な存在であり、家族関係も明らかにされない（Wood 103）。

<sup>27</sup> 『NotLD』（1968）、『ゾンビ』（1978）、『死霊のえじき』（*Day of the Dead*, 1985）の3本。

<sup>28</sup> ホエール版『フランケンシュタイン』と『NotLD』に共通する「火」あるいは「雷」、そして「群衆」という主題については、これらをまとめて「ガルヴァニズム（galvanism）」との関係から文学史的／映画史的に論じたことがある。論の重複を避けるためにここでは割愛するが、本誌「大会プロシーディングス」（岡田 136-142）を合わせて参照されたい。また、当然のことながら『NotLD』とホエール版『フランケンシュタイン』の間には共通点ばかりでなく相違点も多く見出される。『NotLD』への、他の映画、他のモンスター（吸血鬼、ミイラ男、ゴーレム）、他のメディア（フォークロア、パルプ・フィクション、EC コミック、TV 等）からの影響は多種多様に想起される場所である。また、遠い異国の昔話として語られる『フランケンシュタイン』に対し、『NotLD』が現在進行形の恐怖をドキュメンタリー・タッチで伝えているという違いもある。尚、ミイラ男とゾンビの関係についてはトゥイッチェル（Twitchell 261-268）、フォークロアや都市伝説とゾンビ映画の影響関係については M・J・コーヴェン（M. J. Koven, 2008）を参照のこと。

<sup>29</sup> ダイアーも「身体恐怖（body horror）」という観点から『NotLD』を論じている。当作で、主人公ベンは、唯一自らの身体を統御できる黒人であるからこそ生き延びられる。一方、白人の身体はヒステリックな「有界性（boundedness）」を持っており、よって白人は、生きている間も死んでゾンビになっても、自らの身体を統御できない。恐怖は、自身と他人の身体を統御できないところに生じるのである（Dyer [2002] 145）。尚、ナターシャ・パターソン（Patterson, 2008）は、ローラ・マルヴィ（Laura Mulvey）の視線論、あるいは C・J・クローバー、L・ウィリアムズ、バーバラ・クリード（Barbara Creed）等によるホラー映画批評を検証しつつ——かつシャヴィロの身体論的解釈を援用しつつ——ゾンビ映画をジェンダー論的に再解釈しようと試みている。最近のジェンダー論の成果としてはマクグロテンとジョーンズ（McGlotten/Jones, 2014）を参照のこと。