

ゾンビ映画のヒロインたち —まなざしが捉えるモンスターの本质—

福永保代

はじめに

21世紀のホラーシーンはゾンビによって支えられていると言っても過言ではない。日本製のゲームソフトを原案とする『バイオハザード』(*Resident Evil*, 2002) が世界興行収入1億ドルを超える大ヒットとなったのを契機に次々と続編が製作され、第5作『バイオハザードV リトリビューション』(*Resident Evil: Retribution*, 2012) までの総額は9億1500万ドルという人気シリーズとなっている。¹ また、2017年には第6作の公開も予定されている。

世界興行収入1億ドルを超えるゾンビ映画は他にも『ドーン・オブ・ザ・デッド』(*Dawn of the Dead*, 2004)、『ゾンビランド』(*Zombieland*, 2009)、『ウォーム・ボディーズ』(*Warm Bodies*, 2013) と続き、特に『アイ・アム・レジェンド』(*I Am Legend*, 2007) は5億8500万ドル超、『ワールド・ウォーZ』(*World War Z*, 2013) は5億4000万ドル超となっている。² 20世紀のゾンビ映画にこれほどの興行収入を見出すことは出来ない。

一方、テレビドラマ『ウォーキング・デッド』(*The Walking Dead*, 2010-) は、2003年からシリーズ化されている同名のグラフィック・ノベルを原作とする人気番組である。2015年現在、アメリカではシーズン6を放映中であるが、熱狂的ファンが語り合うトーク番組 *Talking Dead* (2011-) が成立するほどであり、プロデューサーはシーズン12まで希望しているという。³

ゾンビは抹殺すべきモンスターとして登場するだけでなく、主人公にもなる。日本未公開のテレビドラマ *iZombie* (2015-) は医学研修生であるヒロイン自身がゾンビであり、アルバイト先の死体安置所に保管してある被害者の脳を食料とすることによって、そこに刻まれた記憶から事件を解決するといったストーリー展開である。

ゾンビ映画の特徴として挙げられるのは、他ジャンルとの自在な融合によるストーリーの多様性と、それに伴うヒロイン像の多様性だろう。彼女たちはゾンビの犠牲者として、対決者として、さらにゾンビを生きる者として描かれている。

バリー・ケイス・グラントは、1968年以来、ゾンビ映画を製作し続けているジョージ・A・ロメロについて、ホラー映画史においてフェミニストの視点を持つ数少ない映画作家であると認識している。特に、ジェンダー表象のイデオロギーへの関心から、ヒロインを注意深く描いていると指摘する。⁴

クレア・ハンソンが述べるように、ホラーは主に男性によって生産され、男性によって消費されている⁵のであれば、そこには彼らの欲望と悪夢が映し出されているはずであり、まさに、その欲望と悪夢こそがヒロイン像を決定づけているのではないか。言い換えれば、ホラーに登場するヒロイン像を分析することによって、父権制社会における恐怖の本質が理解されるのではないか。

ゾンビというモンスターは、目を覆いたくなるような悍ましい姿やカニバリズムによって強く印象付けられているものの、その本質について十分に理解されているとは言い難い。本稿では、ゾンビ映画のヒロインに注目し、彼女たちのまなざしが捉えるゾンビとはいかなるモンスターであるのか、ゾンビの恐怖とは何か、ゾンビの意味する悪とはどのようなものであるのか、について考察してみたい。そうすることにより、ゾンビ映画が求められる理由を解明する手がかりも得られるはずである。

ブードゥー・ゾンビ

ホラーは映画誕生期より既に人気のあるジャンルであった⁶が、1930年代初頭に集中的に製作されるというホラー映画サイクルの現象が認められる。その理由としては、1920年代後半に実現したトーキー映画技術が挙げられるだろう。叫び声や効果音によって、観客の恐怖を掻き立てる演出が可能になったのだ。他に、1920年以來の禁酒法時代におけるギャングの街頭や、大恐慌に続く未曾有の経済不況といった社会不安もホラーを歓迎する背景として考えられる。社会制度の揺らぎと価値観の喪失は、破壊的なモンスターを待望する観客を生み

出したのである。

僅かな期間に『フランケンシュタイン』(*Frankenstein*, 1931)、『魔人ドラキュラ』(*Dracula*, 1931)、『ジキル博士とハイド氏』(*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1931)、『ミイラ再生』(*The Mummy*, 1932)、『獣人島』(*Island of Lost Souls*, 1932)、『モルグ街の殺人』(*Murders in the Rue Morgue*, 1932)と、多種多様なモンスターが映画化された。しかし、観客はさらなるホラーを求めており、ハリウッドはその要望に応えるべく新たなモンスターを探していたのだ。

ジャーナリストであり紀行文作家でもあったラフカディオ・ハーンは、ハーパーズ誌の記事取材のために1887年夏に仏領西インドのマルティニーク島を訪れる。この島はLe Pays des Revenants (帰去来島)という詩的な別名でも呼ばれているが、フランス語 *revenants* は「戻って来る人たち」という意味の他に「亡霊たち」という意味もある。ニューオーリンズで記者として活動していた頃からクレオール文化やブードゥーに関心のあったハーンが、この島の文化に魅了され、1889年まで長期滞在することになったのも当然であった。

マルティニーク島での経験は『仏領西インドの二年間』(*Two Years in the French West Indies*, 1890)に纏められているが、そこにゾンビについての言及がある。謝肉祭の儀式において掛け合いで合唱される "*Diabe épi zombi ka dòmi tout-pàtout!*"⁷ (鬼とゾンビはどこでも眠る!) というリフレインの歌詞や、土地の人々の会話にしばしば出てくる「ゾンビ」という言葉に興味を惹かれたハーンは、迷信じみた鬼か霊のような存在であろうと推測し、あれこれ想像を膨らませていたが、どうにも納得がゆかず、ある日、その正確な意味について家主の娘に尋ねてみることにする。彼女自身も実際に見たことは無いが、ゾンビは "*Mai ça fai désòde lanuitt, zombi!*"⁸ (夜間に騒動を引き起こすもの) であるという。ゾンビは死人ではない。それゆえ、墓場に限らず何処にでも存在し、日が暮れると没出する。例えば、巨大な火の玉を作って人々を地面の割れ目へ連れて行ったり、幼い子供であったはずが見ているうちに背が高くなって人を驚かせたり、といった悪戯を仕掛けるというのである。⁹ ハーンはゾンビとの対面を待ち望んでいたが、残念ながら、その機会は得られなかったのである。

ロスト・ジェネレーションの作家であるウィリアム・シーブルックは、探検家であり、オカルティストでもあった。『魔法の島』(*The Magic Island*, 1929)は、

ハイチにおける悪魔崇拜やブドゥーにかかわる彼自身の見聞を纏めた旅行記であり、墓から蘇った者としての「ゾンビ」という異教的存在を英語文化圏に紹介した作品とされている。

ハイチに長期滞在していたシーブルックは、民話の調査をしているうちに、ゾンビなるものの存在を知ることになる。

The zombie, they say, is a soulless human corpse, still dead, but taken from the grave and endowed by sorcery with a mechanical semblance of life—it is a dead body which is made to walk and act and move as if it were alive. People who have the power to do this go to a fresh grave, dig up the body before it has had time to rot, galvanize it into movement, and then make of it a servant or slave, occasionally for the commission of some crime, more often simply as a drudge around the habitation or the farm, setting it dull heavy tasks and beating it like a dumb beast if it slackens.¹⁰

ゾンビとは、魂の無い人間の死骸であるらしい。死んだ状態で墓から盗まれ、魔術によって機械仕掛けのような生命を与えられるらしい—それはまるで生きているかの如く歩いたり、行動したり、移動することを強いられる死体である。その方術を知る者は、新しく建てられた墓に行って死体が腐る前に掘り出し、動くようにして召使や奴隷にする。ときには犯罪に使ったりもするが、ほとんどの場合には住まいや農場での骨折り仕事に使用するだけだ。単調な重労働をさせ、怠けていると獣同様に鞭打つのである。

俄かには信じがたい話であったが、ゾンビが架空の存在でないことは、道端に並ぶ墓石からも明らかだった。死体をゾンビ化し、サトウキビ畑で重労働をさせる悪者が存在するため、死者が安心して眠れるように皆で目を光らせているという。或いは、絶えず見張ってられるように自宅の庭に埋葬し、重い墓石をのせて遺体が盗まれないようにしているというのだ。そして遂に、シーブルックはゾンビとの遭遇を果たす。

My first impression of the three supposed *zombies*, who continued dumbly at work, was that there was something about them unnatural and strange. They were plodding like brutes, like automatons. . . . They were in truth like the eyes of a dead man, not blind, but staring, unfocused, unseeing. The whole face, for that matter, was bad enough. It was vacant, as if there was nothing behind it. It seemed not only expressionless, but incapable of expression.¹¹

黙々と作業を続けているゾンビと思しき三人についての第一印象は、どこか不自然で奇妙なところがある、ということであった。彼らは、人間らしくなく、機械仕掛けの人形のように重い足取りで歩いていた。…それは実のところ死人の目のようだった。盲目というわけではなく、目を見開いてじっと見つめているが、焦点は合っておらず、何も見えていない。顔全体について言えば、それは酷いものだった。空虚で、思考力が欠如しているようだった。表情が無いというだけでなく、表情を作れないようだった。

ゾンビは walking dead (歩く死者) であり、且つ、working dead (労働する死者) なのだ。更に、労働力としてのゾンビには食事として肉も塩も与えてはならないと記されている。祭りに連れて行ったゾンビに親切心からピーナッツを食べさせたところ、その僅かな塩分により自分が死んでいることを認識し、凄まじい叫び声と共に自分の墓へ戻ろうと歩き始める。これを聞いた家族は迎えに駆けつけるのだが、ゾンビは親兄弟を全く認識できないまま行進を続け、墓石に手をかけた瞬間に体が碎け散ったというのである。¹²

ゾンビ映画『恐怖城』(White Zombie, 1932)

シーブルックの『魔法の島』に描かれたゾンビこそ、1930年代初頭のホラー映画ブームのなかでハリウッドが探し求めていた新たなモンスターであった。フランケンシュタインやドラキュラの起源が遠くヨーロッパであるのに対して、ゾンビのそれはアメリカから至近距離であり、しかも当時はアメリカ海兵隊の

軍政下にあったハイチであることから、リアルな恐怖が演出できるという利点がある。更に、原作となる小説が存在しないために比較的自由な物語展開が可能であったことも映画製作には好都合であった。

最初のゾンビ映画とされる『恐怖城』は『魔法の島』に着想を得たホラーである。ドラキュラ俳優として既にスターダムを確立していたハンガリー出身のベラ・ルゴシが主演を務めることにより、ゾンビという新たなモンスターの登場は華々しく、且つ、確実なものとなった。物語の舞台となる邸宅はドラキュラ城を彷彿とさせるものであり、メロドラマの要素も加えられていることから、この作品がルゴシというヨーロッパの香り漂うスターの魅力を最大限に活用したものであることが理解される。¹³

『恐怖城』のヒロインであるマデリンは、婚約者ニールと共にハイチを訪れている。当地での挙式を提案してくれた大農園主ポーモンの邸宅に向かう途中、彼女が目撃した^{画像1}のは、道路の真ん中に死体を埋葬している人々^{画像2}であった。御者によれば、死体を盗まれないためだという。彼女は、更にその先で、丘を下りて来る不気味な一行を見かける^{画像3}ことになるが、彼らを率いていたのはブドーウ司祭ルジャンドル^{画像4}であった。彼はポーモンの経営するサトウキビ工場に労働力としてゾンビを提供していたのである。



画像 1



画像 2

かねてよりマデリンに想いを寄せていたポーモンは、ゾンビマスターであるルジャンドルに依頼して彼女をゾンビ化し、我が物とする計画を企んでいた。婚礼の儀式を終えたマデリンは祝杯をあげるが、やがて意識を失って倒れ込み、



画像 3



画像 4

そのまま息を引き取る。ゾンビパウダーなる秘薬が混入されていたのである。絶望したニールは酒浸りとなるが、その一方で、ポーモンはマデリンの墓を暴き、その棺を屋敷に運び込む。命じられるままに棺を担ぐのは working dead であるゾンビたちだ。

全ては計画通りであったが、ゾンビとなったマデリンがポーモンに愛を向けることはなかった。豪華な宝石で飾り立てても無駄なことであった。^{画像5} 失望したポーモンは "...the soul is gone." (魂が抜けてしまった) と嘆き "I cannot bear those empty steering eyes." (あんな虚な眼差しには耐えられない) とルジャンドルに詰め寄るが、逆にゾンビ化されてしまう。それは、ルジャンドルがポーモンのみならず彼の財産と事業の全てを手中に収めたということ、そして何よりも、マデリンという何時でも眺めていられる "charming picture" (美しい絵



画像 5

画)、すなわち、ホワイト・ゾンビを手に入れたことを意味するのだった。¹⁴

事実を知ったニールはマデリンを救出するために、岸壁にそびえるポーモンの屋敷に侵入すると、ゾンビとなったマデリンとポーモンが、ルジャンドルの命令で襲いかかる。他のゾンビたちもこれに続く。銃で応戦するが、彼らには通用しない。乱闘の末、ポーモンとルジャンドルが海に落下すると、マデリンは正気を取り戻し、ニールの腕の中で微笑むのだった。

エドワード・ローリーとリチャード・デコルドヴァは、ゾンビの物語を特徴づける主題は possession (所有) であると分析する。彼らによれば "This drama of possession is, of course, central to the subgenre; the zombie film enacts quite literally what in other films is represented only by implication: the link between character alliances and property relations."¹⁵ (確かに、所有というドラマがこのサブジャンルの中核を成している。他の映画ではそれとなく表現する事柄、すなわち、登場人物の結びつきと所有関係のつながりを、ゾンビ映画はそのまま物語として成立させている) のであり、それゆえ、『恐怖城』の物語を possessor/possessed (所有する者/所有される者) のパラダイムによって捉えようとする。すなわち、ポーモンはマデリンを所有するものの、ルジャンドルにゾンビ化され、所有されることによって、彼女だけでなく財産をも失うといった展開から、不安定性と逆転によって特徴づけられる possessor/possessed のパラダイムを見出すことが出来るのである。

このパラダイムは、ゾンビというモンスターを理解するうえでも有効である。ゾンビは、ゾンビマスターによって所有される従順な working dead であり、彼らの行動は全てゾンビマスターの命令によるものである。それゆえ、マデリンの墓を暴き、その棺を運ぶという行動は、悪行ではあるものの、彼らの悪から生じたものではない。同様に、婚約者ニールを殺害しようとしたマデリンの行動は、彼女の悪から生じたものではない。無抵抗な死体であった彼らは墓から掘り起こされ、ゾンビ化されてゾンビマスターの所有物として意のままに動かされている。ゾンビはむしろ被害者であり、悪は、ゾンビマスターである人間に集約されているのである。

possessor/possessed のパラダイムは、更に、マデリンというヒロインの新たな側面を明らかにする。ニールの花嫁であったマデリンは、ゾンビ化されて

ポーモンの所有物となったが、ポーモンがゾンビ化されたことによりゾンビマスターであるルジャンドルの所有物となる。しかし、ポーモンとルジャンドルが消滅したことにより、夫であるニールのもとに戻ったのである。秩序の崩壊から回復へと向かうストーリー展開は古典的ハリウッド映画の典型であり、『恐怖城』はハッピーエンドの物語のようにも見えるが、possessor/possessedのパラダイムからヒロインを捉えてみると全く異なるエンディングが見えてくるのではないかと。なぜなら、マデリンは物語の最初から最後まで、そして今後も、誰かに「所有」される存在として描かれているからだ。

『私はゾンビと歩いた!』(*I Walked with a Zombie*, 1943) は、シャーロット・ブロンテの小説『ジェーン・エア』(*Jane Eyre*, 1847) の翻案であり、マヌエル・プイグの小説『蜘蛛女のキス』(*Kiss of the Spider Woman*, 1976) にも言及されているゾンビ映画である。熱病のため廃人になってしまったというハイチの大農園主夫人が、じつはゾンビであったという物語だが、看護師として夫人に付き添うヒロインが目撃^{画像6}するブードゥーの儀式^{画像7}やゾンビの姿^{画像8}が



画像 6



画像 7



画像 8

具体的に映像化されているほか、40年代を特徴づける女性映画の要素を取り入れたホラーとなっている。possessor/possessed のパラダイムは、この作品についても有効である。夫人が義弟と駆け落ちすることを知った農園主の母親は、彼女をゾンビ化して無害な生ける屍とし、屋敷内に留めておくことにより家族の崩壊を防いでいたのである。夫人=ホワイト・ゾンビを「所有」するのは母親であり、この家族である。

ゾンビ映画：『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』 (*Night of the Living Dead*, 1968)

本作品はゾンビというモンスターのコードが確立された記念碑的作品とされており、ニューヨーク近代美術館に所蔵されているほか、アメリカ国立フィルム登録簿に永久保存登録されている。

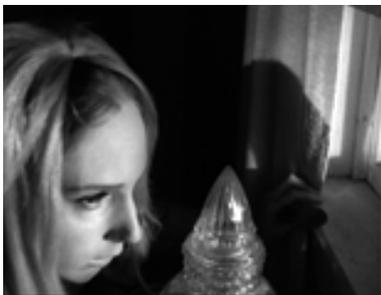
ヒロインであるバーバラと兄は、亡父の墓参りを終えて車に戻る途中、どこことなく不自然な歩き方でこちらに向かってくる人物^{画像9}を見かける。兄は "They are coming to get you, Barbara." (お前を殺しに奴らが来るぞ、バーバラ) と執拗に悪ふざけをする。バーバラは "He'll hear you." (あの人に聞こえるでしょ) と言って兄を嗜め、¹⁶そのまま歩を進めると、すれ違いざまに襲われてしまう。^{画像10} 彼らは、遠目には人間と区別ができない。声を発することは無く、動作もごちないが、人間を襲うだけの腕力は備えているのだ。



画像9



画像10



画像11



画像12

妹を助けようとした兄はゾンビと争った末、墓石に頭部を打ち付けて絶命する。バーバラは、靴が脱げるのも構わずに無我夢中で駆け出し、近くの農家に逃げ込む。恐怖に慄きながら外の様子を窺う^{画像11}と、墓場から追ってきたゾンビの他にも数体がこちらを目指して集まって来ている。^{画像12}しかし、彼らは仲間ではなさそうだ。意思疎通が図られている様子は認められない。それどころか、互いを認識している気配すらないのだ。其々が何かに突き動かされた結果として、ここに集まり、群れが形成されるのである。

家の中にもゾンビはいた。バーバラに続いて避難してきた黒人青年ベンが、彼女の背後に迫るゾンビを倒し、戸外に引きずり出そうとする。恐怖で叫び声を上げることも出来ず、その場に立ち尽くすバーバラだが、"Don't look at it."¹⁷（見るな）と禁じられても、床に横たわるゾンビから目が離せなくなる。^{画像13}死んだはずのゾンビの目が動き出し、彼女を見つめているからだ。^{画像14}『恐怖城』の



画像13



画像14

ゾンビは撃たれても倒れることはなかったが、このゾンビたちは傷を負い、血を流して倒れるものの、暫くすると息を吹き返す。そのために身体の損傷が激しく、外見の悍ましさが増すのである。死者が生き返るというだけでなく、何度殺しても、どれほど無残な姿になろうと、何度でも再生するという不気味さが絶望的な恐怖を生じさせるのだ。

地下室には、若いカップルと負傷した娘を連れたクーパー夫妻が隠れていた。何が起きているのか誰にも分からなかったが、テレビから緊急ニュースが伝えられる。それによると、ゾンビとは①死体が動き出したもの②人間と見分けにくい③コミュニケーションは不可能④思考力と感情がない⑤動きが緩慢である⑥放射能が発生原因と考えられる⑦カニバルである⑧人肉を求めて人間を襲う⑨ゾンビに襲われた人間もゾンビになる⑩頭部が弱点である⑪火葬されない限り何度でも生き返る、のだという。¹⁸

給油に失敗したカップルはトラックの引火により焼死し、ゾンビの餌食となる。ベンとクーパーは主導権を争うばかりで協力することが出来ない。それどころか、ゾンビが押し寄せるなかで銃の争奪が始まり、クーパーはベンに撃たれてしまう。地下で息絶えたクーパーはゾンビ化していた娘の餌食となる。その凄惨な光景を目撃した母親も惨殺される。さらに数を増したゾンビが一斉に押し寄せてくる。内側から釘付けした扉も外れかかっている。そのとき、必死に扉を押さえていたバーバラの動きが止まる。^{画像15}ゾンビの群れに兄を見出したからだ。^{画像16}死んだと思っていた兄は息を吹き返していたのだ。ところが、そのまなざしには異変が感じられる。襲いかかる兄にバーバラは命乞いをする^{画像17}が、ゾンビとなった彼にその声は届かず、「餌」として連れ去られるのである。^{画像18}

『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』の物語を possessor/possessed のパラダイムで捉えることは困難である。此処に描かれるゾンビは、放射能の影響により凶らずも動き出してしまった "walking dead" であるが、労働力として所有される "working dead" でもなければ、"charming picture" として所有されるホワイト・ゾンビでもないからだ。しかし、ロビン・ウッドはロメロ・ゾンビの特徴であるカニバリズムに注目し、"Cannibalism represents the ultimate in possessiveness, hence the logical end of human relations under capitalism."¹⁹（カニバリズムとは究極の所有欲を表象する行為である。従って、



画像15



画像16



画像17



画像18

それは資本主義における人間関係の必然的結末を表象する行為でもある)と指摘する。カニバリズムが表象するのは、資本主義社会における支配的イデオロギー装置としての家父長制のもとに成立する家族という人間関係の無効性であり、それは、恐怖の一夜が父親の墓参りを契機として始まることから明らかである。農家に逃げ込んだバーバラが戸口を塞ぐことに非協力的であったのは、兄が息を吹き返して逃げ込んで来るかもしれない、という兄妹の絆ゆえであった。しかし、再会することができた兄は既にゾンビ化していた。彼女は、ほんの数時間前、身を挺して自分を守ってくれた兄の餌食となるのである。

登場人物のなかでクーパーは唯一の家長である。彼は、家族のリーダーであったはずだが、ゾンビの危機にあっては、それが通用しなくなる。妻は命令通りに行動せず、詰るような口調で反論し始める。銃の所有争いからベンに撃たれ、瀕死の重傷を負った彼は、最後の気力を振り絞って地下室に下り、娘を気遣うが、ゾンビ化した娘は息絶えた父親を食人するのである。娘は続いて母親をも

餌食とする。こうして、愛と信頼と尊敬で固く結ばれていたはずの家族という価値は、根底から覆され、無効化されるのである。

ヒッチコックの『サイコ』(Psycho, 1960)以来、ホラーは家族と密接に関連付けられるようになり、アメリカの家族神話は過去のものとなった。²⁰『サイコ』は直接的にカニバリズムを描いた作品ではないが、主人公のモデルとなった連続殺人犯エド・ゲインがカニバルであったという事実から、亡き母親が息子の人格を占領する恐怖を、そのメタファーとして捉えることも可能である。60年代を締めくくる時期に現れた『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』には、家族神話をはじめとする家父長制的価値観がもはや無効であるというメッセージがカニバリズムという極めて暴力的なかたちで表現されており、それはヘイズコードの規制が緩んだ68年にこそ可能だったのである。

カニバリズムは、家父長制社会の理想的な構成員に求められる役割としての男らしさを無効化する。それはベンとクーパーの不毛な主導権争いに示されている。彼らがこだわるのは銃と縄張りとリーダーシップである。ゾンビ襲来の危機にあって、女性たちが無言のうちに協力し合うのに対して、二人にはそれができない。銃を手に入れてクーパーを射殺したベンは唯一の生存者となるはずであったが、翌朝到着した自警団の男性たちにより、ゾンビとして眉間を撃ち抜かれることになる。

女らしさの無効化はバーバラというヒロインに示されている。彼女は、グレゴリー・ウォラーが指摘するように "female passivity, irrationality, and emotional vulnerability"²¹ (女性の消極性、不合理な行動、感情面での脆弱さ)の表象として捉えることが出来るだろう。ゾンビの再生を目の当たりにしたバーバラは、恐怖と混乱からカトニーとでも言うべき状態に陥っている。^{画像19}無表情、無反応の彼女は、協力を求めるベンの呼びかけに応じる気配もなければ、靴を見つけてくれた心遣いに感謝する様子もない。ウッドによれば、既存の価値観がカニバリズムによって無効化されるのは、それが "too feeble, too unaware, too undirected"²² (あまりにも脆弱で、疎く、方向性を失っている)からなのだが、ウォラーが指摘するヒロインの資質を重ね合わせてみれば、カニバリズムの世界で彼女が生き残れなかったことの必然性が理解されるのではないか。



画像19

バーバラのまなざしが捉えたゾンビの特徴として、群れの大きさを挙げることができる。彼らはブードゥー・ゾンビのように明確な意図と計画によってゾンビ化されたモンスターではない。原因不明の放射能により死体の脳が活性化し、墓や死体安置所から大量発生したのである。そればかりか、彼らに襲われ、噛みつかれた人間もゾンビ化するため、群れは急速な勢いで拡大する。死体が甦る、といった部分ではブードゥー・ゾンビとの共通点を見出すことができるが、デイヴィッド・ピリーが "probably the only truly modernist reading of the vampire myth"²³ (おそらく唯一真のモダニスト的ヴァンパイア神話の解釈) と述べるように、むしろヴァンパイアとの共通点が見出されるのではない。確かに、『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』の舞台となるのは、トランシルバニアならぬペンシルバニアなのである。

ピーター・デンドルはゾンビの特徴を "a revived corpse with diminished mental faculties"²⁴ (心的能力が減少している生き返った死体) と定義する。ゾンビは動いているが、あくまでも "corpse" であり、感情と思考力が欠落した "diminished mental faculties" の状態であることが、ヴァンパイアとの決定的な違いである。ヴァンパイアは、太陽が昇ると棺に戻るが、死体ではない。彼らは永遠の命を有し、心的にも身体的にも人間と同じか、それ以上の活動をするからだ。そして、これら二つの条件により、『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』のゾンビは、いわゆる悪魔憑きとも区別されることになる。

ゾンビ映画『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』 (*Night of the Living Dead*, 1990)

1990年製作の『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』はロメロ自身によるリメイク版である。墓場でゾンビに襲われたバーバラが農家に逃げ込むシークエンスから始まるストーリー展開はオリジナル版を踏襲しているが、作中におけるヒロイン像の変化が90年版の特徴である。さらに、唯一の生存者となる彼女のまなざしを通して語られる形式となっていることも特徴として挙げられるだろう。

3か月前に亡くなった母親の墓参りに向かう車中から兄妹の声が聞こえて来る。300kmを超える遠距離にも拘らず、これが4度目だという。白のベントは、彼らが裕福な環境にあることだけでなく、善であることも示している。オリジナル版と同様に、兄は "They are coming to get you, Barbara." と散々にからかいか、妹は "Show some respect." (死者には敬意を) と言い返しながらも、半ば本気で怖がっている。²⁵ 手入れの行き届いたショートヘア、眼鏡、スカートにピンクのカーディガンというスタイルは、真面目で大人しい良家のお嬢様といったイメージを決定づけている。

映画冒頭におけるヒロインは、オリジナル版バーバラの再来を思わせるが、墓場で兄を襲ったゾンビに反撃を加えた後、逃げ込んだ農家でゾンビ化した住人に襲われると、手にした火かき棒で自ら応戦する。90年版バーバラに新たな可能性が見出される瞬間である。

しかし、ゾンビを倒した彼女は平静ではいられない。ゾンビが何であるかを未だ理解できていない彼女にとって、自己防衛のためとはいえ、殺人を犯したという罪の意識と、自分の中に眠っていた凶暴性への気づきが自己嫌悪となって彼女を苛むのである。屋外では、車で避難してきた黒人青年ベンが、腰から下を失ってもなお再生するゾンビの頭部にバールを振り下ろしていた。彼が十字を切ると、背後にいたバーバラも反射的に同じ動作をするが、途中でその手が止まる。

茫然自失となったバーバラに向かって、ベンは "The fight'll keep you strong, keep you thinking straight."²⁶ (ゾンビとの戦いが君を強くしてくれるし、

真面でいさせてくれる)と励ます。ゾンビを倒さなければ、人間であり続けることが出来ないのだ。バーバラは、その言葉に頷くと、家の中にあった作業用パンツとブーツに着替える。その姿は、アクティブ・ヒロインの先駆者である『エイリアン』(Alien, 1979)の主人公リプリーを彷彿とさせる。

90年版は、家父長制的価値観の無効性をいっそう鮮やかに描き出している。男性たちの愚かさとは対照的に、バーバラは適者生存の法則に則って唯一生き残ることの出来た人物である。冷静にゾンビの頭部を撃ち抜く彼女は、生存のために何がなされるべきかを理解している。それが出来ない者は、オリジナル版バーバラのように兄の餌食となり、あるいは、クーパー夫人のように愛娘に惨殺され、その餌食となるのである。

バーバラは "Whatever I lost, I lost a long time ago. And I do not plan on losing anything else."²⁷(何もかも、とっくの昔に失くした。だから、もう失うものは無い)と言い放つが、人間としての感性を失ったわけではない。人形を抱きかかえた女性ゾンビに銃口を向けるのは、むしろ彼女への鎮魂の思いからである。彼女もかつては自分と同じ人間であり、女性であったことが理解できるからなのだ。

徒歩で脱出を試みたバーバラは、ゾンビ狩りの自警団に救出されるが、トラックの荷台には、無造作に積まれた兄の死骸があった。彼女は兄を殺害した人々に助けられたのである。恐怖の一夜が明け、彼女がキャンプで目にしたのは、ゾンビを柵に追い込んでいたぶり、木に吊るして射撃の腕を競う人々の姿であった。ゾンビも白人であり、囃し立てる人々も白人である。彼女は "They are us, we are them, and they are us." (ゾンビは私たちで、私たちはゾンビで、だからゾンビは私たちなんだ)と呟き、傍にいた男たちに "Having fun?" (楽しんでる?)と皮肉を言うと、彼らは "Give me a break." (冗談きついで)と笑いながら通り過ぎてゆく。²⁸人間は狩猟をスポーツとして楽しむが、ゾンビ狩りもまたスポーツなのだろうか。映画冒頭の "Show some respect." という彼女の言葉が思い出される場面である。

農家に戻ったバーバラはゾンビ化したベンに遭遇する。その瞳はすでに白濁していたが、僅かに残された人間性で微かにバーバラを認識し、何か言いたげにも見える。自警団によって射殺されたベンの死体が運び出されている

間に、屋根裏部屋に隠れていたクーパーが出現する。利己心から他の生存者たちを犠牲にした彼の眉間めがけてバーバラは躊躇することなく銃を撃ち込み "There's another one for the fire."²⁹ (もうひとつ始末して) と指示する。誰がモンスターで、誰が人間なのか、その境界はどこにあるのか。90年版では、生と死、人間とゾンビの二項対立だけでなく、白人と黒人、男性と女性、正気と狂気、正義と不義、善と悪、の二項対立までも際立たせながら、バーバラという存在によって、その境界線の意図的な曖昧化がなされており、それが彼女の "They're us." の一言に集約されるのである。

モンスターへのシンパシーについて、ウッドは "Few horror films have totally unsympathetic Monsters; in many the Monster is clearly the emotional center, and much more human than the cardboard representatives of normality."³⁰ (シンパシーを全く感じさせないモンスターが登場するホラーは稀だ。多くの場合、モンスターは明らかに映画の感情面での中心となっており、正常さを表現する薄っぺらな登場人物よりもはるかに人間的だ) と述べるが、オリジナル版のゾンビにシンパシーを感じるのは困難だろう。彼らは非人間的な殺人マシンとして描かれているからだ。しかし、ロメロは "You have to be sympathetic with the creatures because they ain't doin' nothin'. They're like sharks. They can't help behaving the way they do."³¹ (やつらにシンパシーを感じるべきなんだ。なぜって、何もしてないんだから。サメみたいなもので、そうするしかないんだから) と主張する。そうした意図によって、90年版では恐怖だけでなく、シンパシーをも可能にする演出が随所に見られるのである。

ところが、21世紀のゾンビ映画には、これに逆行する傾向が認められる。デンドルによれば "Zombie movies have replaced war movies and Westerns as the guilt-free shoot-'em-up genre, each script going out of its way to assure characters and audiences that it's ok to shoot the undead because he's not really *him* anymore."³² (ゾンビ映画は、罪悪感なく銃撃戦が繰り返される戦争映画や西部劇のようなジャンル映画に取って代わり、脚本は登場人物や観客にゾンビを撃つことの正当性「だってもう彼じゃないんだから」を確信させる脚本になっている) という。そこに描かれるゾンビは、1950年代のホラーに登場した黒いスライムや蟻の大群と同じく、全くシンパシーを感じさせないばか

りか、むしろ抹殺することが正義であると感じさせるモンスターである。更に、政治性や宗教性が希薄であることから、世界中の様々な文化背景を持つ映画観客が共有できるモンスターでもあるのだ。昨今のゾンビ映画サイクルとでもいふべき現象は、現代の観客がシンパシー不要な仮想敵をスクリーンに求めていることを示しているのかもしれない。

ゾンビというホラー

ヒッチコックの『サイコ』で幕を開けた60年代のホラーは家族ホラーというかたちで展開し、『ローズマリーの赤ちゃん』(*Rosemary's Baby*, 1968) とオリジナル版『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』という衝撃的な作品を残すことになった。そして、両作品に認められる黙示録的要素は70年代の『エクソシスト』(*The Exorcist*, 1973)、『オーメン』(*The Omen*, 1976)、『ゾンビ』(*Dawn of the Dead*, 1978)、さらに『エイリアン』へと引き継がれ、それぞれがシリーズ化されてゆくことになる。黙示録的ホラーとは秩序の回復が欠如したホラーであるが、ウッドによれば、それこそが進歩的なホラーであるという。

The latter ("apocalyptic" horror film) expresses, obviously, despair and negativity, yet its very negation can be claimed as progressive: the "apocalypse," even when presented in metaphysical terms (the end of the world), is generally reinterpretable in social/political ones (the end of the highly specific world of patriarchal capitalism). The majority of the most distinguished American horror films (especially in the '70s) are concerned with this particular apocalypse; they are progressive insofar as their negativity is not recuperable into the dominant ideology, but constitutes (on the contrary) the recognition of that ideology's disintegration, its untenability, as all it has repressed explodes and blows it apart.³³

黙示録的ホラーは明らかに絶望と否定的観念を表現するが、その否認こそ

が進歩的だと言える。黙示録とは、形而上学の言葉（世界の終焉）で提示される場合であっても、たいいてい社会的／政治的な言葉（きわめて特定の意味を持った父権的資本主義世界の終焉）で解釈し直すことが出来る。名作と言われるアメリカンホラーの大部分（特に70年代の作品）は、この特別な意味での黙示録に関心を寄せている。それらの作品は、否定性が支配的イデオロギーの中で回復しない限り進歩的であるが、（反対に）支配的イデオロギーが崩壊し、維持不能となっていることを認識させる。なぜなら、支配的イデオロギーが抑圧してきた全てのものが爆発し、そのイデオロギーを吹き飛ばすからなのだ。

黙示録的ホラーに描かれるのは世界の終焉という絶望的な恐怖である。観客は、資本主義における父権的権威組織、すなわち、自分自身が構成員としてその抑圧を尊重し受け入れることを強いられている世界が脅かされ破壊される物語に喜びを見出していることになる。言い換えれば、支配的イデオロギーに組み込まれた自分という存在が破壊される様子を見届けて楽しんでいるのである。

ホラーが大衆の悪夢を映し出しているとすれば、黙示録的ホラーが求められる背景には何があるのだろうか。オリジナル版『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』が公開された1968年のアメリカに焦点を当ててみると、激しさを増すベトナム戦争と、これに対する反戦運動が大きく盛り上がるなかで、キング牧師とロバート・ケネディが相次いで暗殺されている。『グリーン・ベレー』（*The Green Berets*, 1968）で右派俳優ジョン・ウェインの演じるアメリカ軍大佐が戦争孤児のベトナム人少年に陸軍特殊部隊のシンボルである緑のベレー帽を被せながら言う "You're what this is all about."³⁴（君のために戦っているのだよ）の大義が揺らいでいたのである。

一方で、アポロ計画が順調であったことから、SF作品『2001年宇宙の旅』（*2001: A Space Odyssey*, 1968）と『猿の惑星』（*Planet of the Apes*, 1968）が製作されている。とくに後者では、核によって破滅した地球が猿人によって支配されているという驚愕の未来図が描かれており、猿の軍団が人間を取り囲む映像をはじめ、核の恐怖と支配的イデオロギーの転覆、という点でも『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』との共通テーマを見出すことが容易である。ハイチを

舞台にしたポストコロニアルな存在としてのブードゥー・ゾンビは、ロメロという映画作家により、新たなテーマ性を有するアメリカ製SFモンスターとして再創造されたのである。

ブードゥー・ゾンビ映画『恐怖城』と『私はゾンビと歩いた!』では"zombie"という言葉が明確に使用されていたが、オリジナル版『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』では一貫して"ghoul" (食屍鬼) という表現になっている。「食屍鬼」とは、東洋の伝説にあらわれるモンスターであり、墓を暴いて死体を食べたとされている。アジアでの戦争経験から着想を得たことも想像に難くないが、90年版でも"zombie"という言葉は使われていない。トム・サヴィーニ監督は、その理由について "Because to me a zombie implies Haiti and voodoo and something other than what I was after in this film."³⁵ (ゾンビと言うとハイチとかブードゥーとか、僕がこの作品で求めていたものと何か違うからなんだ) と述べている。ブードゥーとの関連性を否定するロメロのゾンビとはどのようなモンスターであるのか。

既に述べたとおり、デンドルはゾンビを「心的能力の劣った生ける屍」と定義するが、ほかにも "dead" (死んでいる)、"mindless" (考えのない)、"unresponsive" (反応が鈍い)、"slow" (のろい)、"contagious" (感染力のある)、"cannibalistic" (人食いの)、"cephalo-sensitive" (頭部がもろい)、"existential non-being" (実在の非実在)、"emptied of being" (空になった人間)、"a receptacle of nothingness" (虚無の容器) "wholly other" (完全なる他者) といったさまざまな言葉で表現している。³⁶

このようなゾンビの恐怖は、アブジェクションとして捉えることが出来るだろう。なぜなら "The corpse. . . is the utmost of abjection." (死体は…アブジェクションの極みである) からであり "It is death infecting life." (死体は生を感染させる死である) からなのだ。³⁷ しかも、アブジェクションの恐怖とはアブジェクトとの分離し難い関係性にこそ生じるものである。その只中であって、自分自身であるためにはアブジェクトとの境界線を保持しなければならず、だからこそ、それは、あがきとも言うべき絶望的な戦いとなるのである。ゾンビというモンスターが示すのは、アブジェクションという概念のさらなる局面であり、オリジナル版『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』のバーバラがゾンビの

群れに飲み込まれてゆくさま^{画像18}は、まさにその具体的表象とみることができるだろう。

ゾンビの悪は、ハンナ・アーレントによる悪の概念との関連において理解できるのではないか。彼女によれば、悪には深さも悪魔的な次元もない。悪は菌のように蔓延り、全世界を荒廃させ得るが、思考を拒絶するがゆえに陳腐なのだ、という。³⁸ 一方、映画『ハンナ・アーレント』(*Hannah Arendt*, 2012) では、悪について ". . . the greatest evil in the world is the evil committed by nobodies. Evil committed by men without motive, without convictions, without wicked hearts or demonic wills. By human beings who refuse to be persons. And it is this phenomenon that I have called the banality of evil."³⁹ (この世で最も巨大な悪とは、取るに足りない人間、すなわち、動機があるわけでも、邪悪な心や悪魔の意志があるわけでもない人間、によって行われる悪なのです。それは、人間であることを止めた人間によって行われる悪なのです。そして、この現象こそ、私が悪の陳腐さと呼んできたものです) と語られている。

放射能によって、あるいは、感染によって生じるロメロ・ゾンビは、まさに現象として捉えるべき悪である。それは、確実に黙示録的世界へと向かう巨悪であるにもかかわらず、僅かな悪意さえも確認できない。しかも、この現象を構成するモンスターは思考力と感情が失われ、虚無の容器となった人間—嘗ては誰かの家族や友人であった人々—であることから、襲われる者はそこに何らの理由も見いだすことが出来ず、それゆえ、悪を正すべき有効な手立ても見つかからないのである。アーレントがアイヒマン裁判を通じて得た悪の概念が、ゾンビというモンスターの本質を驚くほど言い当てているのは、その背景に1960年代という文化を共有しているためかもしれない。とすれば、それは現代的な悪をも言い当てていることになるだろう。

おわりに

本稿では、ゾンビ映画におけるヒロインに注目し、彼女たちのまなざしが捉えるモンスターについての考察を行った。ゾンビの起源はハイチのブードゥーにあるが、ジョージ・ロメロの描くゾンビが共通点としているのは「生き返っ

た死体」という設定のみである。発生の原因については、どうやら放射能であるらしい、と曖昧にされているが、この曖昧さこそが、現在にまで続くゾンビの物語を豊かにしているとも言える。ときに、それは放射能であり、疫病であり、生物兵器であるといったバリエーションが可能になるからだ。

ゾンビ映画におけるヒロイン像のバリエーションも様々である。メロドラマ仕立ての『恐怖城』『私はゾンビと歩いた!』ではゾンビ化されて魂を失い、美しい絵画のようなホワイト・ゾンビとして所有される犠牲者であった。オリジナル版『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』のバーバラは、女性に特有とされる消極性のゆえに兄の餌食となった。90年版のバーバラは生きるために自ら戦うアクティブ・ヒロインであり、その延長線上に『バイオハザード』のアリスが登場することになる。

21世紀におけるゾンビ人気は映画だけではない。日本でも年中行事のひとつになったハロウィーンにおけるゾンビの仮装は、すっかり定着した感がある。ユニバーサル・スタジオ・ジャパンでは、シンガポール、香港に続き、2014年から『スペシャル・ゾンビ・モブ』と称するイベントを企画しており、2015年には、ゾンビに仮装したゲスト3千人が一斉に踊り出す、という盛り上がりを見せた。⁴⁰ ゾンビのモブダンスといえばマイケル・ジャクソンのアルバム『スリラー』(Thriller, 1982)のプロモーションビデオを思い起こさせるが、昨今のゾンビブームのなかで更に売り上げを伸ばし、ギネス記録を更新していることが話題となっている。⁴¹ 他にもゾンビゲーム、ゾンビランなど、我々の日常にはカルチャーとしてのゾンビが溢れているのだ。

本稿の目的の一つは、昨今のゾンビ人気の理由を探ることであった。しかしながら、自分がその一部である世界の終焉を見たがり、仮想敵としてのモンスターを求める一方で、自らもそのモンスターになりたいと願う観客心理を解明することは容易ではない。デンドルが "No single explanation can account for all the variables that factor into the trends of art and consumer culture."⁴² (ひとつの説明だけでアートや消費者文化の傾向に影響を与える全ての変数を明らかにすることはできない) と述べるとおり、さらなるアプローチが必要である。ゾンビ研究は始まったばかりなのだ。

(注)

1. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=residentevil.htm>
2016年1月4日閲覧.
2. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=dawnofthedead.htm>
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=zombieland.htm>
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=warmbodies.htm>
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=iamlegend.htm>
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=worldwarz.htm>
以上2016年1月4日閲覧.
3. <http://www.hitfix.com/news/the-walking-dead-producers-have-story-plans-through-season-12> 2016年1月4日閲覧.
4. Barry Keith Grant, "Taking Back the Night of the Living Dead: George Romero, Feminism, and the Horror Film," in *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, ed. Barry Keith Grant (Austin: University of Texas Press, 1996), p. 201.
5. Clare Hanson, "Steven King: Powers of Horror," in *American Horror Fiction: From Brockden Brown to Stephen King*, ed. Brian Docherty (New York: Macmillan, 1990), p. 152.
6. 映画誕生期にエジソン社が『女王メアリーの処刑』(*The Execution of Mary, Queen of Scots*, 1895)を製作している。フランスでは、ジョルジュ・メリエスが*Le manoir du diable* (1896)をはじめとする多くのホラーを製作した。
7. Lafcadio Hearn, *Two Years in the French West Indies* (New York: Harper & Brothers, 1890), p. 215. 「ゾンビ」の綴りはzombieが一般的だが、本書においてはzombiとなっている。
8. *ibid.*, p. 187.
9. *ibid.*, pp. 189-90.
10. William Seabrook, *The Magic Island* (New York: Paragon House, 1989), p. 93.
11. *ibid.*, p. 101.
12. *ibid.*, pp. 95-100.
13. "White Zombie," *Time* (August 8, 1932). 公開当時の映画評には "Bela Lugosi . . . can make his jawbones rigid and show the whites of his eyes. These abilities qualify him to make strong men cower and women swoon." (ベラ・ルゴシは…顎をこわばらせ、白目を強調している。これらの技量があれば屈強な男性を畏縮させ、女性を恍惚とさせるのに十分だ)とあり、男女を問わず多くの観客に支持されたことが理解される。
14. 映画DVD『恐怖城：ホワイトゾンビ』（発売元：有限会社フォワード、2009年）チャプター6。カッコ内の日本語は拙訳。なお、本論文中の日本語訳は全て拙訳。
15. Edward Lowry and Richard deCordova, "Enunciation and the Production of Horror in *White Zombie*," in *Planks of Reason*, eds. Barry Keith Grant and Christopher Sharrett (Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 2004), p. 177.
16. 映画DVD『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』（発売元：デックス・エンタテインメント、2005年）チャプター1。原題はオリジナル版も1990年版も共に *Night of the Living Dead* であるが、邦題については統一性がないため、本稿では『ナイト・

- オブ・ザ・リビング・デッド』とし、区別する場合にはオリジナル版『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』、90年版『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』とした。
17. DVD『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』チャプター2.
 18. DVD『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』チャプター9.
 19. Robin Wood, "The Introduction to the American Horror Film," in *Planks of Reason*, eds. Barry Keith Grant and Christopher Sharrett (Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 2004), p. 131.
 20. ホラーとアメリカ家族神話の崩壊については拙論「ホラー映画『キャリー』(1976)に描かれた母娘の関係にみられる恐怖とモンスター性の所在」『フェリス女学院大学文学部紀要第50号』(2015年)で論じた。
 21. Gregory A. Waller, *The Living and the Undead* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986), p. 283.
 22. Wood, op. cit., p. 131.
 23. David Pirie, *The Vampire Cinema* (New York: Crescent Books, 1977), p. 141.
 24. Peter Dendle, *The Zombie Movie Encyclopedia, Volume 2: 2000-2010* (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012), p. 5.
 25. 映画DVD『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド: 死霊創世記』(発売元: 株式会社ハピネット, 2015年)チャプター1.
 26. DVD『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド: 死霊創世記』チャプター6.
 27. DVD『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド: 死霊創世記』チャプター17.
 28. DVD『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド: 死霊創世記』チャプター26.
 29. DVD『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド: 死霊創世記』チャプター27.
 30. Wood, op. cit., p. 119.
 31. Dan Yakir, "Mourning Becomes Romero," *Film Comment* 15, no. 3 (May-June 1979): 62.
 32. Dendle, op. cit., p. 9.
 33. Wood, op. cit., p. 133-34.
 34. 映画DVD『グリーンベレー』(発売元: ワーナー・ホームビデオ, 2015年)チャプター19 (B面). 邦題は統一性がないため、本稿では『グリーン・ベレー』とした。
 35. DVD『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド: 死霊創世記』特典映像.
 36. Dendle, op. cit., p. 5.
 37. Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Trans. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982), p. 4.
 38. ハンナ・アーレント著, 山田正行他訳『アイヒマン論争 ユダヤ論集2』(みすず書房, 2013年), 323頁.
 39. 映画DVD『ハンナ・アーレント』(発売元: ポニーキャニオン, 2014年)チャプター12.
 40. <http://mainichi.jp/articles/20151031/dyo/00m/200/012000c>
2016年1月4日閲覧.
 41. <http://www.cbsnews.com/news/michael-jackson-s-thriller-sets-new-sales-record/>
2016年1月4日閲覧.
 42. Dendle, op. cit., p. 1.