

The Poetics of Eating : Cannibalism and Anorexia
in Cinema

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2016-07-04 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 西山, 智則 メールアドレス: 所属:
URL	https://saigaku.repo.nii.ac.jp/records/290

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0
International License.



食べることの詩学

— 映画におけるカニバリズムと拒食症 —

The Poetics of Eating: Cannibalism and Anorexia in Cinema

西山智則

NISHIYAMA, Tomonori

はじめに

東日本大震災の直後、食料の不足になる予感に怯えて、食料を買い占めるための行列ができていた。それはオイルショックを乗り越え、はるか昔の飢饉の記憶へと我々を運ぶ。かつて飢餓に苦しむ日本があった。二〇一二年に木下恵介監督の生誕百周年のデジタル・リマスター編が製作された『楢山節考』（一九五八年）、今村昌平監督の一九八三年版、あるいは恩地日出夫監督作品『蕨野行』（二〇〇三年）などが示すように、食料不足に悩む山村で口減らしとして老人を山に置き去りにする姥捨て山伝説は、それを今に伝えている。『楢山節考』では、主人公の老女が年老いても歯がまだ三二本あることを嘲笑され、恥じて自ら歯を抜くが、老いてもまだ「食べる」ということは、妖怪じみていると考えられることを物語っている。捨てられる老人たちの哀しみを描く『楢山節考』に対して、佐藤友哉の小説を映画化した天願大介監督の『デン德拉』（二〇一一年）は、『楢山節考』のフェミニズムの後日談である。山間部に捨てられ生き残った老女たちが結束し暮らす共同体「デン德拉」を舞台に、浅丘ルリ子、倍賞

美津子、草笛光子らの力強い生き方を描きあげる。遺伝子組み換え食品などの登場で、近未来の食料事情は明るいのか。それとも。

三十年前に近未来の食糧事情を考えた『ソイレント・グリーン』（一九七三年）というアメリカのSF映画がある。二〇二二年、人口増加により世界は深刻な食料不足に見舞われていた。特権階級と貧民という格差社会であり、肉や野菜といった本物の食料品を手にできない人間たちは、ソイレント社が生産するプランクトン^{ソイレント・グリーン}でできているという合成食品^{ソイレント・グリーン}によって生き延びていた¹⁾。だが、主人公の刑事は、ソイレント・グリーの原料が人肉であることをつきとめるのである。人類はいわばカニバリズムによって生き延びていたのだ。不要な人間を跡形もなく消滅させてしまうソイレント社の新製品。ナチスは虐殺したユダヤ人の人皮で椅子のカヴァー、マスク、ランプ・シェイドなどをつくったが、『ソイレント・グリーン』はアウシュビッツという「(死の)生産の工場^{リサイクリング}」を連想させてならない²⁾。また、格差が拡大し、巨大企業という強者が周囲を喰い尽くしてゆく弱肉強食社会を予告していたかのようである。

『ソイレント・グリーン』では、女性をグレー

キーワード：カニバリズム、拒食症、宮崎駿、ヒステリー、エクソシスト
Key words : anorexia, cannibalism, miyazaki hayao, hysteria, exorcist

プ・フルーツに喩え、グレープ・フルーツなど見たこともなくせにと反論されるシーンが展開していた。時にセックスが食事の比喩で語られるように、女性は食べ物に結びつけることが多い。人間の最初となる欲望の満足が授乳であるならば、母乳を提供する「母親／女」は食べ物と連結される。だが、母親は食べ物を提供する存在であっても、食べ物を消費する存在ではなかった。テーブルで男性たちに給仕するメイド喫茶の少女たちはその典型だろう。しかし、そうしたイメージを覆す女性タレントがいる。その容貌とは異なる大食いを披露するギャル曾根である。

これまで大食いの「男性デブ」タレントが多くメディアを賑わす中で、ひたすら食べ続けるギャル曾根は、異色の存在である。岡崎京子の漫画を映画化した蜷川実花監督作品『ヘルター・スケルター』（二〇一二年）は、整形などの身体改造によってメディアの寵児となった女性タレントの身体が、やがて崩壊してゆく物語であったが、身体に過度の関心を払いダイエットに熱中する女性たちにとって、ギャル曾根は羨望的だったのだろうか。そもそも、たくさん食べる女性は、女の美学からは逸脱してしまう。女性には性欲がないと信じられた時代もあったが、「草食系男子」「肉食女子」とジェンダーの逆転が起こった現代で、女性が食欲を表面に出してはならないというジェンダーを、ギャル曾根は覆す。

食べるという行為。いかなる人間もそれを日々行わずにはいられない。だがそこにはエロスが漂っている³⁾。食べることのなまめかしさは、口唇性欲に由来する。乳房から母乳を飲むことで、性欲の初歩的なものが始まるというものである。赤ん坊にとって授乳は最初の人間関係が形成される場であるが、食事

という躰を通じて人間の階級や社会的マナーが構築されてゆく。口唇性欲は、吸うこと快楽、あるいは、嘔み付くことの攻撃性を体現する幼児性への回帰でもあるが、『赤頭巾ちゃん』『ヘンゼルとグレーテル』『白雪姫』などに見るように、童話で「食べること」「食べられること」が潜在的なモチーフとなるのは、童話が人間の口唇性欲を喚起させるからだろう。口、食べることは、エロスと、そして怪物性に満ちている。本論では「食べること」の表象とその怪物性を考えた後、次に「食べないこと」の逸脱性を考察してみたい。

I 食べるモンスター

まずは食べることの議論を意外な映画から始めてみたい。二〇一〇年、ジョー・ダンテ監督の一九七八年の映画が『ピラニア3D』としてリメイクされヒットを記録した。巨大なピラニアが、避暑地で戯れる水着の女性たちを喰いちぎってゆくパニック映画である。そもそも『赤頭巾』を原型とするホラー映画では、婚前交渉を果す女性たちは殺害されるのが公式であるが、『ピラニア3D』では、文字通り「肉の罪」を受けるかのように、また観客たちの性的欲望を叶えるかのように、官能的な女の肉が無残に喰いちぎられてゆく。そして、『ピラニア3D』はスピルバーグ監督作品『ジョーズ』を模倣した映画であった。

夜の海辺、男と一緒にパーティを抜け出した女。男が浜辺で眠った後、一人で沖へと泳ぎ出てゆく彼女を巨大なサメが襲撃する。『ジョーズ』（一九七五年）の冒頭はかく幕をあけた。数日後、女の腕だけが砂浜で発見される。赤く塗った長い爪と複数の指輪が光っていた。深夜、肉体の快楽に耽り、一人で出歩いた女は、喰いちぎられて腕という肉片へ

と解体される。ちなみに映画では省略されたが、ピーター・ベンチリーの原作には黒人が白人女性を七人も強姦するという連続レイプ事件が挿入されている。人間を貪り喰うこのグレート・ホワイトホオジロサメの背後には、黒人への脅威、人種混淆の恐怖が潜んでいる。『ジョーズ』のポスターで女を狙うサメをペニスの隠喩だと考える批評家も存在するのである⁴⁾。また、海開きの日に、夫も伴わず息子を浜に連れた年老いた母親が登場する。高齢にもかかわらず出産した罰としてか、その女の息子はサメに喰いちぎられるのだ。「処女／妻／母親」の範疇から逸脱する女たちは罰されるのである。原作小説では、警察署長プロディの妻と不倫をした海洋学者フーパーも、サメに喰われることも見逃してはならない。性的に逸脱した連中は、ことごとく死亡することになる。

すでに見たように、母乳の提供者である女性性は食べ物と分かちがたく結びつくが、食物を食べる存在ではなかった。時として食べるだけで女は山姥や魔女のようなモンスターとなってしまう。女性性器のことを日本語で「陰唇」と呼ぶように、口のイメージと結びついている。性交時にペニスがヴァギナに食べられるという連想が働くのは不思議ではない。そもそもペニスを喰いちぎる「ヴァギナ・デンターター牙の生えた臙」の神話は世界中に存在する。邪眼による視線で男を石に変えるメデューサに、かつてフロイトは去勢の恐怖を見出し、男性を貪り喰う「ヴァギナ・デンターター牙の生えた臙」のことを指摘していたが、このイメージは男性性器と女性性器が混在したイメージをそなえる有名な『エイリアン』を代表に、都市伝説の口裂け女など、様々な変形を生みだしている。バーバラ・クリードが考えるように、このホオジロサメも、男根の脅威だけではなく、「ヴァギナ・デンターター牙の生えた臙」とい

う、「モンストラス・フェミニン恐ろしい母」の恐怖も喚起していたのではないのか⁵⁾。

『ジョーズ』では、警察署長プロディ、海洋学者フーパー、男性的なクイント船長。三人の男性がサメ退治に乗り出す。ある夜船上で、フーパーとクイントは、過去に自分が魚から受けた傷痕を、男らしさの証として自慢し合う。傷だらけのクイントに対して、フーパーは傷痕のない自分の胸を見せ、過去の失恋の傷がここにあると冗談をいう。肉体の傷から心の傷へとシフトしてゆく。そして、クイントが心的外傷を告白するという、『ジョーズ』で最も戦慄を与える場面が展開するのだ。クイントの腕には「インディアナポリス」という刺青を消した跡があった。何気ないシーンだが、それは重要な意味を持つ。

広島に投下された原子爆弾の原料ウランを運んだインディアナポリス号は、日本の潜水艦の魚雷を受け沈没し、乗組員たちは海中で数日間漂流する。仲間が鮫に次々に襲撃されてゆく。ある時、クイントは水面で眠っている仲間を起そうとするが、その男は鮫に下半身を喰いちぎられ死亡していた⁶⁾。このエピソードは、言葉で語られるだけで何の映像もないが、原爆の脅威と並んで、去勢の恐怖で観客を強く印象づける（映画のクライマックスでサメは口に突っ込まれた酸素ボンベを爆破され、血飛沫のキノコ雲をあげるが、そこに核実験で誕生し、酸素を利用した新兵器オキシジェン・デストロイヤーで葬り去られた『ゴジラ』の影、スビルバーグの原子爆弾に対する強迫観念までを読み込む論者すら存在する⁷⁾。腕の刺青を消そうと、その恐怖は消え去ることはない。クイントにとってサメ退治は心的外傷を払拭するための復讐なのである。原作ではクイントは女がレイプ犯の急

所をナイフでえぐる『恐るべき処女』という本を読んでいたが、彼は生きてまま「ヴァギナ・デンターター牙の生えた膺」をもつ「恐ろしい母」としてのサメに飲み込まれるという残酷な最期を向かえるのだ⁸⁾。

この『ジョーズ』のホオジロザメグレート・ホワイトの原型を遡ってゆけば、ジェセフ・アンドリアーノがクイントにエイハブ船長の影を指摘しているように、ハーマン・メルヴィルの小説『白鯨』（一八五一年）のモビー・ディックにゆきつく⁹⁾。足を喰いちぎった白鯨を追跡し続けるエイハブ船長に女性を求め続けるストーカーの姿を重ね、現代的アレンジを加えた奇想天外な漫画を発表したのは、しりあがり寿だ。白鯨を刺殺した後、「もうお前を離さない」と鯨にしがみつく歪んだ男の愛情が描かれたのである。また、ロープで繋がれて白鯨と一体化し海中へと消えてゆくエイハブの姿が一九五六年の映画版で脚色され、フランシス・コッポラ監督の一九八八年版では、白鯨とエイハブが視線を交わす最後が描かれ、その愛憎の様が強調される。こう考えると、クイントがサメに貪り喰われるクライマックスは、どこかセクシャルでもある。最終的には巨大なサメの口に、警察署長プロディがペニスの象徴である酸素ボンベを突っ込み、ライフルで撃ち抜いてサメを爆破するのが『ジョーズ』の結末だが、それを放埒な女を男性たちが退治する映画だと読み変えてもよい。

食べることはエロスに満ちている。セックスが相手の体と融合する行為であるように、愛が、相手を自分に取り込みたい、相手の一部に自分を同化させたいという欲望であれば、相手を食べたい行為がその延長線上にあるのは当然のことである。イエスキリストが自分の血と肉をパンとワインになぞらえた行為か

らもわかるように、愛はカニバリズムを含んでいる。筒井康隆の『ベトナム観光公社』収録の短編「血と肉の愛情」は、愛とカニバリズムの問題を考察する。儀式として父親の肉を食べた「私」が、食人の正当性について議論するのである。「人間を食べたいという欲望を、あなた方は押さえつけている。そのため、他の種族があなた方の禁忌を犯しているのを見ると、不快なのだ」「愛するものに食べられたいというのは、根源的な欲望だ」とまで「私」は食べることの愛を強調している¹⁰⁾。

ジョナサン・デミ監督作品『羊たちの沈黙』（一九九一年）に登場した人喰いの天才精神科医ハンニバル・レクターは、フィクション上も最も有名なカニバリストのキャラクターであるが、日本にも現実的に著名な人物が存在する。一九八一年のパリ人肉事件で世界を震撼させた佐川一政。彼こそこの食べるというエロスを実際に行った人物である。パリ留学中の六月に、オランダ人女子学生で佐川が恋心をいだく二五歳のルネを射殺。死姦に及び死体を料理して肉を食べた。精神鑑定の結果、心身喪失状態と判断され、不起訴処分となり、ルネとの交際も含め人肉を食べる様子も詳細に記述した『霧の中』を処女作として、数々の小説を執筆してゆく。マスコミへの出演料や印税で生活する「人を喰った男」佐川は、今度はマスメディアに自分自身を差し出し、そのイメージを消費させる一種の「カニバリズム」によって生きているのである。

佐川は原稿を依頼した編集部宛に、「自己表現こそ自分に唯一残された自己救済の手段」、「治療」あり、自分の作品を「吐袋」と考えていることを告白した¹¹⁾。ミッシェル・フーコーは『ピエール・リヴィエールの犯罪』において、一九世紀初頭に自分の家族を惨殺し

たピエールの手記を分析し、フランス語のAUTEURには「犯人」と「著者」の二つの意味があり、犯人は自己の犯罪を手繰り寄せながら思い出すとき、その事件の著者となると指摘している¹²⁾。『喰べられたい』には、「佐川さん、手を見せてください。殺人者の手です」で始まるインタビューが掲載され、手の写真が載せられた¹³⁾。ルネを部分に分解した佐川のその手はペンを握り、「霧の中」のような断片的な記憶を結び合わせようする時、「犯人」は事は文字通りの「著者」となる。小説とは読者と著者の対話だが、『喰べられたい』に収録の「食と性に見るホラー映画の系譜」で、佐川は死人が人間を喰うゾンビ映画のエロティシズムを論じながら、「女性とまともな接触はできない」自分にとって、「カニバリズムとはあくまでコミュニケーションの一手段である。言い換えれば、被害者と加害者の対話だ。あのゾンビが打ち震えながら人肉を喰らう姿は、その被害者の女性との間に確固たるコミュニケーションが成立していることを示している」と述べている [三一二]。

『トーテムとタブー』（一九一九年）において、人間の禁忌としての近親相姦と並んでカニバリズムに迫ったのはフロイトである。家族の中で、女を独占している父がおり、男たちを一族から追放する。だが、兄弟たちは力を合わせ、父を殺し、その肉を食べて、父の力を手に入れる。父殺しは新たな秩序の形成に向った。父の存在が妨げていたものを兄弟たちは自分で禁止することになるのだ。近親相姦の禁止が誕生する。殺人とカニバリズムが目的としていたものを禁止することで、社会と文化が形成されるとフロイトは考えた。

カニバリズムは禁断の行為だが、世界中に人喰いの物語が存在する。こうした習慣とし

て食人の風習を否定したのが、W・アレンズの『人喰いの神話』である。これまで確認された食人の風習は、又聞きの伝播にしか過ぎず、その信憑性には疑問がある。人喰いという名称は、ある集団を異常なものとして排除し、自己を正常なものとして確立するため投影される負のレッテルであるというのだ。「集団は他の集団を範疇的に正反対のものとして想定し、自らの存在の意味をより深く確認しようとする」時、「その場合、差異ははっきり発明されなくてはならない。人間の肉を食う者と食わぬ者の間の境界線ほど、はっきりしたものがあろうか。事実上、それは文明的な存在様態と野蛮な存在様態、『我々』と『彼ら』を分ける線を意味している」¹⁴⁾。人喰いとは、部族同士の紛争、あるいは植民地征服のために捏造された悪の記号であり、神話に過ぎない。こうアレンズは考える。

「およそありとあらゆる人間集団が、食人者のレッテルを、一度は誰かに貼っている…普遍的なのは、食人行為そのものではない。むしろ、『他者』を食人者と考える現象である」[一八六]というアレンズは記号論に接近するが、人喰いとは我々が活用してきた他者捏造のための悪の記号であったことを忘れてはならないだろう。カリブ海の原住民を指し使われだした「カニバリズム」という言葉が初めてヨーロッパに姿を表すのは、コロンブスが第一次航海時に執筆した『航海記』の一四九二年一月二三日の記述に遡れる。この報告についてピーター・ヒュームは疑問を投げかけている。「コロンブスの『記録』は『カニバル』と呼ばれた人々が他の人々を食べたことの観察ではなく、他人の言葉の報告である。しかも、その言葉は、彼にはまったく未知で、一月二三日の時点でもまだ聞き取り

練習を始めてから六週間しか経過していない言葉なのである」とヒュームは述べた¹⁵⁾。

正木恒夫が『カニバル』という記号と、『食人種』という意味とが結合する過程には、ヨーロッパが非ヨーロッパ世界をイメージ化する方法が集約されている」というように¹⁶⁾、最初は容易に食人物語を信じなかったコロンブスは、原住民と協力し団結するために、「共通の敵」である「食人カリベ族」を活用し始めるのである。食人という記号は、野蛮な他者と捏造し、正常な自己を構築する格好の装置、ヒュームのいう「『我々』と『彼ら』を分ける線」である。この記号は二一世紀においてもまだ跳梁している。池田智子の『カニバリズムの系譜』は、「現代において、もしあなたが本気で人肉を食べてみたいと思うのなら、唯一、食べることができる可能性のある国がある。それは隣国、北朝鮮（朝鮮民主主義人民共和国）である」という、まことしやかな一文で始まっているのだから¹⁷⁾。

遭難時に起こるカニバリズム事件は、一九七二年のウルグアイ空軍機遭難事故を題材にした映画『アンデスの聖餐』や『生きてこそ』ように、小説や映画の格好の題材であった。武田泰淳の短編「ひかりごけ」（一九五四年）は、一九九二年に三國連太郎が船長を演じ映画化されたが、「『我々』と『彼ら』を分ける線」を揺るがせる。一九四三年に日本陸軍の徴用船が七名の乗組員を乗せて難破、真冬の知床岬に漂着した船長らの一行は、食料もない極限状態に置かれ、仲間の遺体を食べ生き延びてゆく。野上弥生の『海神丸』では飢餓に迫られた船員たちの間で殺人とカニバリズムが起こるが、船長は人食を拒み、大岡昇平の『野火』でも飢えても兵士は人肉を食べることを拒否するが、「ひかりごけ」では、

カニバリズムを行った船長が罪の告白を行うのである。ひかりごけは罪の徴であり、その罪を認識しない者にだけ見える。人肉を食べた船長は「あなた方と私は、はっきり区別できますよ。私の首のうしろには、光の輪がついていますよ。よく見て下さい。よく見ればすぐに見えますよ」と皮肉に語るのだ¹⁸⁾。ここでいう区別は人食を行った者とそうでない者の区別ではない。罪を認識している船長、彼を自分たちとは無縁の他者的存在だと裁こうとする自己の罪へと無頓着な人間たち、この二つが区別されるのである。

生きる死者とは生と死の境界線を喪失した存在であるが、ブラム・ストーカーによって文学史そして映画史に永遠に名前を残すモンスターが誕生した。一八九七年に書かれて以来、一度として絶版になることなく、映画や芝居でその姿を変えて甦り、百年以上も生き続ける不死身の書『ドラキュラ』である。ヨーロッパの東の果てに位置するトランシルヴァニアから英国にやってきたドラキュラは、侵略してくる他者的存在であった（原作のドラキュラの姿はユダヤ人移民などを表象している）¹⁹⁾。ドラキュラに噛まれた女性は、貧血になり青白い生氣のない顔で衰弱してゆくが、それは拒食症の女性たちの姿に似ている。しかしながら、この拒食症の女たちは人間の血を食料とするようになるのである。

二〇世紀には映画化された吸血鬼が銀幕に溢れたが、女性の白い首筋に牙を喰いこませ、生き血を糧とするエロティシズムに溢れる吸血鬼は、二一世紀において人肉を喰らうゾンビにとって代わられた。生と死の境界線を揺るがすゾンビは、「『我々』と『彼ら』を分ける線」であるカニバリズムを行うのである。かつて『資本論』でマルクスは、「資本家」に

生き血を吸るドラキュラ伯爵のような吸血鬼のイメージを与えていた。これに対して、ゾンビの現代的イメージの創始者であるジョージ・A・ロメロは、ゾンビを「労働者」の隠喩だと考えた。現代は人間が人間を喰う弱肉強食の世界へと移行し、格差社会や帝国への抵抗の表象がゾンビならば、彼らはまさしく時代の寵児となるだろう。幼児期の口唇性欲は噛み付くことの快楽でもあったが、死人が人間に喰らいつくゾンビには、吸血鬼の香り高いエロスは存在しない。人が人を喰うという資本主義の隠喩が展開するのである。

ロメロ監督の三部作の第一作目『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』（一九六八年）は、ベトナム戦争下の人種問題をテーマとし、第二作目『ゾンビ』（一九七八年）では消費問題が浮上していた。過去の習慣からショッピング・モールに集まってくるゾンビたちが登場し、ブドゥー教などの「黒魔術」を科学で駆逐したはずの現代で、「消費の魔術」をかけられて「買う」という「欲望」が煽られる消費社会が揶揄される。次々に新製品を購入しても満足しない我々は、必要もなく人間の肉を喰らい続けるゾンビに等しい（それは『千と千尋の神隠し』の欲望によって肥大化するカオナシの姿でもある²⁰）。ゾンビの「食べること」は現代の社会の隠喩だ。二〇〇五年の『ランド・オブ・ザ・デッド』では、武器を使うことを覚えた黒人ゾンビに指導されたゾンビの集団が超高層ビルを攻撃し、同時多発テロを連想させる現代的展開となった。ピーター・デンデルはゾンビを「文化不安のバロメーター」と呼ぶ²¹。谷口功一は、米国の共和党と民主党の政権期におけるゾンビ映画の数を比較し、貧困層や外国人を生きた屍のように恐れるあまり、共和党政権下ではゾ

ンビ映画が増えることを紹介している²²。

また、格差社会への抵抗としてのゾンビという集団のモンスターは、群集の一部になることの「安堵」と「絶望」を表している。格差社会の底辺で生きる主人公がゾンビの跳梁する終末的日本を戦い抜いてゆく花沢健吾のコミック『アイアムアヒーロー』（二〇〇九年から連載中）の五巻では、「学歴も美貌も権力もカリスマもかまれたらみんな平等にゾンビ、最高じゃん」というネット上の書き込みがなされた。一九八五年、有機体と機械、男と女の境界線の融合を推進するダナ・ハラウェイは「サイボーグ宣言」を謳ったが、これはあたかも「ゾンビ宣言」のようである²³。荒木飛呂彦もゾンビが皆同じように、「ゾンビ映画の本質とは、全員が平等で、群れて、しかも自由であること」をあげている²⁴。リンダ・バドレーはバフチンの「カーニヴァル論」を援用しながら、人種や階級が違っても「消費者としては皆同じなのである」と『ゾンビ』の攪乱的要素を指摘したが、「食べる」という抵抗を見せる「祝祭的人喰い (cannibal carnivalesque)」によって、ゾンビは社会の不平等を笑い飛ばそうとするのである²⁵。

二〇一一年一〇月三日、格差経済や失業率を訴える「ウォール街を占拠せよ」というデモが起こり、ゾンビのメイクでニューヨーク証券取引所付近を歩く抗議者もいた。ゾンビは政府の支援を受け生きながらえる金融機関を揶揄していたのである。「モンスター」の語源は「デモンストレート」だが、ゾンビは現代を戯画化する存在となった。宮藤官九郎のシネマ歌舞伎『大江戸りびんでっど』（二〇〇九年）では、ゾンビになった人間を労働者にする人物が登場し、日本の失業率を風刺した。人が人を喰う弱肉強食の世界へと

移行した現代、ゾンビは我々なのだ。「『我々』と『彼ら』を分ける線」であるはずのカニバリズムを行うゾンビが、逆に自己と他者の境界線を揺るがす。フロイトはカニバリズムが新秩序をつくったとしたが、「食べる」という行為によってゾンビは格差社会に抵抗を示し、新秩序を求める。これまで「食べる」イメージを眺めてきたが、次は「拒食症」という行為で抵抗を示した女たちを見てみよう。

II 食べないモンスター

食事の提供者として母親が差し出す食卓は、幸福そのもののイメージを背負ってきた。だが、森田芳光監督作品『家族ゲーム』（一九八三年）は、この食卓のイメージを見事に攪乱させた。団地に住む四人家族の沼田家に、弟の家庭教師として大学生（松田優作）がやってくる。印象深いのは、円卓ではなく直線として「横」に父と母と二人の息子が並ぶ食卓である。弟の合格祝いの席で、家庭教師は食卓をぶち壊す奇妙な行動をする。食べ物が一面に散乱し、家庭教師は家族全員を殴り倒す。一九五五年に日本住宅公団が設立されて以来、「横」に同一的構造の住宅が広がる公共団地は、民主主義的平等を実現させた最新の建築物となった。近年の高層マンションという「縦」の存在が台頭するまで、一種の夢のユートピア的存在であったのだ。民主主義的平等の理想である公団の家族の食卓が、松田優作演じる外部の存在によって攪乱されるのである。映画の最後には、部屋でまどろむ母（由紀さおり）が眠っている二人の子供に、奇妙に響くヘリコプターの音のことを告げる。ヘリコプターの音は、米軍部隊がベトナムの村を襲撃する『地獄の黙示録』（一九七九年）へのオマージュとされ、「受験戦争」が囁かれ

た時代、家族が「^{ゲーム}遊戯」となり、「戦場」となる食卓がそこに読み込まれた²⁶⁾。そして、『家族ゲーム』が食卓の崩壊を描きあげた一九八〇年代には、「拒食症」と呼ばれる「神経性食欲不振症」がメディアにとりあげられるようになっていた。そう、幸福な食卓を拒否し、食べない女たちである。

かつてフリーク・ショーにおいて、極度の肥満の身体と骸骨のように痩身の身体はペアとしての見世物であったが、肥満が管理意思の欠如の結果とされる現代で、肥満は今でもフリークとしてメディアに登場し、一九世紀には正常と異常を決める場であったフリークショーが現代メディアで形を変えて存在していることをアンドレラ・デネットは指摘している²⁷⁾。最近でいえば松子デラックスがよい例だろう。いっぽう痩せた身体もまた悲劇性を付与されながらも、一種の見世物となっている。トム・ホランド監督作品『痩せゆく男』（一九九六年）のジブシーの呪いで痩せ続ける肥満体の男性弁護士、ブラッド・アンダーソン監督作品『マシニスト』（二〇〇四年）の不眠のために痩せてゆく機械工、これらの不気味な痩身の身体はエンターテイメントとなっている。また現代でも拒食症についてのケース・スタディとして患者の^{きろく}物語が大量に紹介されて、痩せた身体の様子が克明に描写されるが、それは拒食症が一種の見世物であることを示している。ある原因がもとで彼女が拒食症になり、かくも過度に痩せてしまったとする、一種の推理小説にも近づくのである²⁸⁾。過度に「食べる」女はフリークだし、「食べない」女もまたフリークとして扱われる。

一九八〇年代後半、メディアを賑わしはじめた拒食症の女性たち。バブル経済が膨張し、「ボディコン」という身体を意識する女性

ファッションが台頭してくる時代。彼女たちは何を求めているのか。流行による痩身願望がよく指摘されるが、それだけが拒食症の原因ではない。「ひとたび拒食状態に陥ると、拒食女性の言葉の中で彼女たちが『流行』に沿いたいと願っていることを確認できるような言葉は、全く何もない」とラカン派の学者はいう²⁹⁾。むしろ、禁欲的な満足感が伴っているようだ。それは、過剰な体重測定やカロリー計算に熱中するように、自己の身体を数字で厳密に管理し、造形したいという一種の身体への支配欲でもある。食べないことで起こる高揚感スターベーションハイも含めて、拒食症の少女たちは、何か聖なるものを求めている。

スージー・オーバックは拒食症がリングの誘惑に耐える「イブの抵抗」であるとした³⁰⁾。断食という苦行や日本の即身仏が物語るように、食べないという禁欲的なことは、どこか聖なるものと結びついている。本能が壊れた動物である人間が生殖をエロスの目的としなくなっただめに、豊満な身体はエロスの対象とされず、生殖の拘束から解放された両性具有的な自立を意味するスリムな身体が理想として浮上する。テーブルマナーという規範を示す食卓において、食べないことは父権社会に対する抵抗でもある。食べ物を提供しながらも、ジェンダーの束縛下で母親たちは「飢餓感」を感じていた。母としての役割を演じ続け満たされない母親の「飢餓感」ハンガー。それを拒絶するために娘は「食欲」を否定する。「母と娘のねじれた鏡像段階」がそこにあることを富島美子は指摘していた³¹⁾。拒食症は母親という出産可能な身体に対する拒絶、成熟による義務を回避したいという逃避でもある。

拒食症の治療とは食べることの回復である。「医療がさだめる治療の基準は、既成の秩序

に適應すること」であるが[三九五]、それを『天使の食べ物を求めて』でラカン派の研究者たちは疑問視する。拒食症の女性たちが拒絶してきたのが、まさしくこの秩序なのだから。拒食症の女性が、食べ始めて標準体重に回帰し、結婚して子供を出産すること。これは拒食症の女性ではなく、治療する医師側の「社会的・規範概念を反映したもの」で、「食べ物を拒絶する以外に生き方を知らない女性が食べ始めたからとって、それは『治癒』ではない。もしその人の選択が明らかに死につながるものであったとしても、その選択がひとつの別の人生の追求だということに変わりはない」[三九六]。治療という常識に疑問が投げられる。こう思いを巡らせると、一九世紀のヒステリーのことを思い出してならない。

ヒステリーの女性は自分が病気であることを自称し、拒食症の女性は衰弱しても健康だと主張するという相違があるものの、一九世紀末のヒステリーと現代の拒食症は似ている。締め付けられた精神的な苦悩に対する女性たちの身体的反応がヒステリーだったかもしれないが、二〇世紀にはそれは拒食症といった形で表れるようになった。もともとヒステリーとは、ギリシア語で子宮を意味し、子宮の移動によって起こると考えられていた³²⁾。ヒポクラテスは子宮という考えにこだわり、治療法には子宮の位置を安定させるために性交を行い、妊娠させるという方法まで存在した。一九世紀後半から、シャルコーやフロイトによって、ヒステリーの原因に心理的な外傷が読み込まれ、男性にも起こるものと指摘されたにもかかわらず、ヒステリーは一九世紀の女の病として流行病となった。

ヒステリーという病状のレッテルが、女性の諸症状を包括する都合のよい病名として機

能し、中流階級の女性の治療が男性開業医の「財政的支柱」となっていたことをスージー・オーバックは指摘している〔二一〕。治療する男性医師、病の女性患者という図式である。男性医師たちは女性患者を治療したのではなく、女性患者を生産していたのである。ヒステリーの治療方法について、医師による卵巣、子宮、クリトリスなどの摘出手術のほか、女性器のマッサージによって患者の性的快感の喚起が行われたことを渡邊大輔述は述べ、ヴァイブレーターは「開発された正当な『医療器具』のひとつだった」とつけ加えている³³⁾。ターニャ・ウェクスラ監督作品『ヒステリア』（二〇一三年）は、一八九〇年代のロンドンで、ヒステリーの治療方法としてヴァイブレーターを発明した医師を描くものである。病んだ女たちの「下の口」へのペニシ代替物の挿入が病んだ女性の治療の当時の医療方法であったのだ（『ジョーズ』の最後を思い出してもよい）。こうした医師には、健康食品のコーンフレークを発明した医師ジョン・ハーヴェイ・ケログがいた。アラン・パーカー監督作品『ケログ博士』（一九九六年）は、ケログ・コーンフレークが青少年たちの性欲をおさえるために考案されたことを示唆している。

そもそも、拒食症が正式な病として記録されたのは、一八七〇年代、ロンドンの医者ウィリアム・ガルヤパリの神経科医シャルル・ラセーグらによる報告からである。この時期の女性の体型改善のための器具といえば、「コルセット」が有名であるが、「家庭の天使」という有名な言葉が示すように、女性は「ジェンダー」という「コルセット」で堅く拘束されていたのである。ヒステリーとしての女性たちが精神病院に収監された時期でもある。エ

イレン・ショーウォルターを代表に、ヴィクトリア朝の女性の病を研究するフェミニストは無数に存在する。神経を病む女性たちの狂気を視覚化して写真に捉えようとする「女がうつる」という一九世紀末の女性嫌悪文化の背後に、女を病的存在だと考え、「女が伝染る」と怯える男性の恐怖が潜んでいたことを説いたのは、『女がうつる』の富島美子だった。とりわけ、富島が「拒食の国のアリス」において、ルイス・キャロルの『不思議の国のアリス』（一八六五年）のアリスがケーキを食べると体が大きくなり、ビンの液体を飲むと体が小さくなるなど、身体の変化に注目したのは興味ぶかい〔六六〕。あたかも歪んだ鏡に「映る」自己像を見て、極度に痩せた自己を把握できない拒食症の少女のように、アリスの身体は実際に歪みまくる。全編に食べるというテーマが流れているが、ウサギを追いかけるアリスは、回廊で通り抜けられない扉の前に、「自分の体が顕微鏡のように細ければ」と嘆くのである。ロリータ・イメージの原型のひとつであるアリスだが、アリスの身体を変えたいという願望は、現代の少女たち行動にも通じている。そう、拒食の国の少女たちは、永遠のアリスを目指すのだ。

白いウサギを追いかけて「穴」から不思議の国へと「到着」したのが、キャロルの『不思議の国のアリス』であった。このテキストはまた、転校した少女がトンネルという「穴」を抜けて不思議な世界へと運ばれる宮崎駿の『千と千尋の神隠し』（二〇〇一年）に「連結」する。結核の女性の恋愛を描く堀辰雄の『風立ちぬ』（一九三八年）を題材の一部とした新作『風立ちぬ』でも「生きねば」がキャッチコピーだったが、「生きること」を追求してきた宮崎駿は映像の中で、登場人物、

そして我々観客に、食べ物を食べさせ続けてきたのである。とりあえずは、『崖上のポニョ』でリサが宗助とポニョにラーメンを食べさせ、次はポニョが赤ん坊にスープを与えるシーンのことを思い出せばよいだろう。そして、自己に悩む千尋という少女を描く『千と千尋の神隠し』もまた、現代日本の様々な病理もテキスト内部に「隠し」つつも、食べることが重要な役割を果たす映画である。

『千と千尋の神隠し』において、外には黴菌がいると怯えて部屋から外出しようとはしない「ボウ」は、現代のひきこもりの表象である。「寂しい」を繰り返す、顔の三角形模様が涙の痕のようにも見える「カオナシ」は、食べれば食べるほど肥大化し、現代人の孤独と欲望を表している。この映画の蛙やカオナシなどのキャラクターは『鳥獣戯画』を思わせると佐々木隆が指摘するように、「油」の文字の看板を掲げる「湯屋」の「湯」が「(比喩)」を意味している『千と千尋の神隠し』は、現代的病理を「喩」える「^{メタファー}隠喩」が戯れる「遊」の世界なのである³⁴⁾。それは、不思議な街の看板には、「大入」が「大人」、「おでん」が「おいで」になっている文字遊びを「隠し」ていることから窺がえる。

両親の都合で転校する千尋は、幸福そうな家庭の子供のように見えるが、じつは両親とうまくコミュニケーションがとれていないのかもしれない。千尋が反対しても二人の親がトンネルを進んでゆくように、彼女の気持ちは何ら聞き入れてはもらえない。映画の冒頭車でふてくされた千尋の顔は印象的である。トンネルを抜けた世界で、千尋の両親は店に置かれた食物を断りもなく食べてしまうことで、豚に変えられてしまう³⁵⁾。両親が言葉の通じない動物となる恐怖である。だが、豚に

なる前から、千尋の両親はすでに意思疎通の出来ない他者であった。千尋がこの世界の出来事は「夢だ、消えろ、消えろ」と願うと、自分の身体が透明になってゆく。この世界のものを食べなくては消えてしまうというハクの助言で、千尋は丸薬を飲み込むのである。食べることで千尋の両親は豚に変身するが、千尋は食べることで自分の身体を取り戻すのだ。「尋ねる」という「尋」の文字を奪われ、「千」という数多を表す名にされた千尋は、「汚れ」を洗い流す労働することになるのだ。「尋ねる」ことを禁じられた少女が労働という「自分探し」を通して、自我を確立してゆく成長過程が、この映画である。

また、『千と千尋の神隠し』で「嘔吐」という動作が反復することを見逃してはならない。食べれば食べるほど巨大化してゆくカオナシは、ニガダンゴを食べて悪いものを嘔吐し、ハクという白い竜もニガダンゴを食べて呪いを吐き出し、腐れ神に思われた川の神は体内のごみを排出する。『風の谷のナウシカ』以降、腐敗物が嘔吐され続けるジブリ映画は、環境の「穢れ」と「浄化」の問題を追及し続け、我々に深い「感動」を与えてきた(アリストテレスの『詩学』の「感動」論を思い出させもする)。最近の『ハウルの動く城』『コクリコ坂から』でも古い建物の掃除が展開するが、ジブリ映画は「清掃」に執拗にこだわるのである。日本の風呂文化を考察したスーザン・ネイピアは、「千尋の湯屋での仕事が彼女自身を再生させるが、この映画のより大きなテーマは、日本という国の再生、少なくともその可能性についてである」と述べた³⁶⁾。キャラクターたちは善き物を「食べること」で、汚物を嘔吐し、体の不調を改善する。宮崎駿は「食べさせること」を通じて国家を浄化し、再生

させると考えてよいだろう³⁷⁾。国家の医師が父親のようである。だが、食べさせることが拒食症の治療だと考えることに批判を眺めた後では、この家父長的態度がどこかひっかかる。そのために別の嘔吐しまくる子供に登場してもらいたい。ウィリアム・フリードキン監督の『エクソシスト』（一九七三年）のリーガンという女の子である。

『エクソシスト』では、母子家庭のリーガンという女の子が奇妙な仕草を始める。男の声で猥雑なことを叫び、マスターベーションの真似すら始めるのだ。少女でありながら男の声を発し、嘔吐するリーガンは、セクシュアリティの混乱状況にある。そんなリーガンは数々の治療を受ける。病院では脳検査のために拘束されて医療機器でスキャンを受けるリーガンが、注射を打たれて出血する様子が映される。その姿にペニスの挿入が含意されている。男性医師たちは脳の異常だと診断するいっぽうで、神父たちは悪魔が憑依したのだと考える。周囲に汚物を吐きまくるリーガンは、集団レイプを思わせるかのようにベッドに縛られ、彼女を清めようとする神父たちの声で女の声に引き戻されようとするのである。『エクソシスト』はリーガンの身体に決定を下す「声の戦い」の記録でもある。

『エクソシスト』でリーガンが見せるふるまいは、一九世紀末にパリ精神病院で撮影されたヒステリー女性患者の写真に似ている。当時の患者の写真を集めた『アウラ・ヒステリカ』は、神経学者シャルコーが女優や娼婦を雇いヒステリー患者のポーズを取らせ、写真撮影を行ったことを暴いた³⁸⁾。リーガンがブリッジをして階段を降りてくるシーンは公開当時カットされたが、よく似た写真もこの本に収録されている。『エクソシスト』で神

父たちに囲まれるリーガンは、シャルコーと女性ヒステリー患者を描いた有名な絵画『サルトリピエールの臨床講義』（一八八六年）に似ていなくもない。家父長制度という外部に対して、女性が内面の苦悩を情動的な身体表現で演じるヒステリー症状の「劇場性」を野間俊一が指摘するように³⁹⁾、ヒステリーは映画的就ったのかもしれない。狂気など見えないものを可視化しようとしてきた医学表象の歴史は、サンダー・ギルマンが説くところである⁴⁰⁾。『エクソシスト』のショッキングなリーガンの姿は、こうしたヒステリー言説の図像の集大成であり、家父長制度が女のセクシュアリティに^{うつつ}いづく恐怖が「映る」フィルムとして、女に対するその嫌悪感が観客にも「伝染る」。牧師が悪魔を自分に^{うつつ}乗りうつらせ、窓から飛び降りるといふ自己犠牲でリーガンは救われる。だが、ヒステリー治療、あるいは拒食症治療の一部がそうだったように、『エクソシスト』とは神経過敏な少女を男性たちが治療という名のもとに、監禁してゆく映画ではなかったのだろうか。果たしてリーガンは本当に救われたのだろうか。

さらに、『エクソシスト』で悪魔がイラクの遺跡から発掘されていたことも見逃してはならない。悪^{テロ}の枢軸発言をしたブッシュという国家の父が、恐怖との戦いを宣言し、大統領再選を求めた二〇〇四年には、オカルト・リバイバルとして『オーメン』などのリメイクが製作されたが、前日談として神父と悪魔のイラクでの戦いを描く『エクソシスト——ピギニング』が製作されていた。『エクソシスト』の背後にオリエントに対する国家の不安が影を落とす。サメの「^{ヴァギナ・デンタター}牙の生えた脛」のような口に男根的象徴の酸素ボンベを突っ込み退治する物語が『ジョーズ』なのであれば、

それは貪り喰う女を退治する物語でもある。秩序を拒絶するヒステリーや拒食症の女たちの姿を踏襲した『エクソシスト』もまた、女という怪物退治の物語にほかならない。^{カニバリズム}「食べる」という禁断の行為によって秩序を攪乱するゾンビは、格差社会に抵抗する群集の表象だったが、「拒食症」という行為で家庭という秩序を拒絶した女たちは矯正されてゆく運命にある。食べても、食べなくても、女たちは怪物とされるのかもしれない。

註

- 1) 時間が通貨となった近未来、富裕層は難なく時間を購入し永遠に生きるが、貧民は働くことでわずかな時間を給料として受け取る世界が展開するアンドリュー・ニコル監督作品『タイム』(二〇一一年)、少数の富裕層は宇宙コロニー「エリジウム」へ移住し、大気汚染や人口爆発によって荒廃した地球では、貧民たちが貧困に喘ぐニール・ブラムカンパ監督作品『エリジウム』(二〇一三年)などに見るように、体制を打破し、不平等な格差社会を変革するという最近のSF映画は、大衆たちの願望をスクリーンで代償的に叶えている。
- 2) ユダヤ人の虐殺は有名な連続殺人犯エド・ゲインに影響を与え、人肉のソーセージをつくる殺人一家が登場する『悪魔のいけにえ』(一九七四年)は、彼をモチーフに製作された。
- 3) 大野英士「男に食べられる少女／拒絶する少女——乳房への欲望と拒食の戦略」『T H 48号 特集食とエロス』(アトリエサード、二〇一一年)一三一-四一。
- 4) Robert Jewett and John Shelton Lawrence, *The American Monomyth* (New York: Anchor P, 1977) 150-151.
- 5) Barbara Creed, *Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (London and New York: Routledge, 1993) .
- 6) クリス・ケンティス監督作品『オープン・ウォーター』(二〇〇三年)は、ツアーに参加した夫妻が、海中に取り残され、水面に浮かびながらサメに襲撃される恐怖を特殊効果なしで描いた映画だが、『ジョーズ』のこのエピソードを思い出させる。
- 7) 西田博至「スピルバーグの戦争と肯定の炎」『ステューヴン・スピルバーグ論』南波克行編(フィルムアート社、二〇一三年)一四二-一六五。
- 8) Jane E. Caputi, "Jaws as Patriarchal Myth," *Journal of Popular Culture* 6 (1978) 305-26.
- 9) Joseph D. Andoriano, *Immortal Monster: The Mythological Evolution of the Fantastic Beast in Modern Fiction and Film* (Westport : Greenwood Press, 1999) 1-43.
- 10) 筒井康隆「血と肉の愛情」『ベトナム観光公社』(中公文庫、一九七九年)一六五、七。
- 11) 佐川一政『霧の中』(話の特集、一九八三年)一九二。
- 12) ミッシェル・フーコー『ピエール・リヴィエールの犯罪——狂気と理性』岸田秀・久米宏訳(河出書房新社)二一二。
- 13) 佐川一政『喰べられたい——確信犯の肖像』(ミリオン出版、一九九三年)三。
- 14) W・アレンズ『人喰いの神話——人類学とカニバリズム』(一九七九年、岩波書店、一九八二年)一九四。
- 15) ピーター・ヒューム『征服の修辞学——ヨーロッパとカリブ海先住民、一四九二—一七九七年』岩尾龍太郎他訳(一九八六年、法政大学出版局、一九九五年)二二。
- 16) 正木恒夫『植民地幻想——イギリス文学と非ヨーロッパ』(みすず書店、一九九五年)四三。
- 17) 池田智子『カニバリズムの系譜——なぜ、ヒトはヒトを食うのか』(メタ・ブレン、二〇〇五年)八。
- 18) 武田泰淳『ひかりごけ』(新潮文庫、一九六四年)二二五。
- 19) 谷内田浩正「恐怖の修辞学——『ドラキュラ』と世紀末転換期イギリスの東欧ユダヤ人移民問題」『現代思想』(青土社、一九九四年八月)三三三-七。
- 20) ゾンビ論は拙論を参考。『恐怖の君臨——アメリカ映画とモンスター』(森話社、近刊)。

- 21) Peter Dendle, "The Zombie as Barometer of Cultural Anxiety," *Monsters and the Monstrous Myths and Metaphors of Enduring Evil*, ed. Niall Scott (Amsterdam: Rodopi, 2007) 45-57.
- 22) 谷口功一「フィロソフィア・アポカリプス—ゾンビ襲来の法哲学」『ユリイカ 特集ゾンビブドゥ、ロメロからマンガ、ライトノベルまで』（青土社、二〇一三年二月号）一九五。
- 23) ダナ・ハラウェイ他『サイボーグ・フェミニズム』巽孝之他訳（一九八五年、トレヴィル、一九九一年）。
- 24) 荒木飛呂彦『荒木飛呂彦の奇妙なホラー映画論』（集英社新書、二〇一一年）六一。
- 25) Linda Badley, "Zombie Splatter Comedy from Dawn to Shaun: Carnival Carnavalesque," *Zombie Culture: Autopsies of the Living Dead*, ed. Shawn Mcintosh and Marc Leverette (Maryland: The Scarecrow P, 2008) 35-53.
- 26) このヘリ音は、じつは団地をテーマとした川島雄三監督作品『しとやかな獣』で父親が寝ている間に飛行機の音が拡大されるシーンからの引用でもあって、松田優作の息子の松田龍平が調布の街にヘリコプターで爆弾を落とすという奇想天外なラストを迎える村上龍原作の映画化『昭和歌謡大全集』に引き継がれている。大山顕・佐藤大・速水孝健朗『団地団——ペランダから見渡す映画論』（キネマ旬報社、二〇一二年）一〇六-三〇。
- 27) Andrea Stulman Denet, "The Dime Museum Freak Show Reconfigured as Talk Show," *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, ed. Rosemarie Garland Thomson (New York and London: New York UP, 1996) 315-26.
- 28) フランツ・カフカの「ある断食芸人の話」は落ち目の断食芸人を描くものであるが、断食理由に、高さを求める努力、善なる意思、偉大な自己否定があると宣伝された芸人は、「私が自分の口に合う食べ物を見つからなかったから」とその原因をはぐらかしてみせる。
- 29) Ginette Rimbault & Caroline Eliacheff 『天使の食べ物を求めて——拒食症へのラカン的アプローチ』加藤敏監修（一九八九年、三輪書店、二〇一三年）七六。
- 30) スージー・オーバック『拒食症——女たちの誇り高い抗議と苦悩』鈴木二郎ほか訳（一九八六年、新曜社、一九九二年）八一。
- 31) 富島美子『女がうつる——ヒステリー仕掛けの文学論』（勁草書房、一九九三年）八四。
- 32) エティエンヌ・トリア『ヒステリーの歴史』安田一郎・横倉れい訳（一九八六年、青土社、一九九八年）一五-四三。
- 33) 渡邊大輔『イメージの進行形——ジャンル時代の映画と映像文化』（人文書院、二〇一二年）一一六。
- 34) 佐々木隆『「宮崎アニメ」の秘められたメッセージ「風の谷のナウシカ」から「ハウルの動く城」まで』（ベストセラーズ、二〇〇五年）一五一、一五六。
- 35) 宮崎駿は独立前に組合運動に熱心だったが、店の人に断りもなし食べる千尋の父親は「カードもあるから大丈夫」と、金が全てを解決するという資本主義の豚的な発想をする。
- 36) スーザン・ネイピア『現代日本のアニメ——「AKIRA」から「千と千尋の神隠し」まで』神山京子訳（中公叢書、二〇〇一年）四五八。
- 37) 社会現象にもなった『テルマエ・ロマエ』（二〇一二年）もまた、現代日本にタイムスリップした古代ローマの公衆浴場設計技師が日本の風呂文化を吸収し、ローマに温泉施設を建築してゆく物語だが、日本の清潔文化と美徳がローマを救済するという点で、日本の再生を掲げる映画である。
- 38) J・ディディ＝ユベルマン『アウラ・ヒステリカ——パリ精神病院の写真図像集』谷川多佳子・和田ゆりえ訳（一九九〇年、リプロ・ポート、一九九二年）。
- 39) 野間俊一『身体の世界——<今>を生きるための精神病理学』（筑摩書房、二〇一二年）八〇。
- 40) サンダー・L・ギルマン『病気と表象——狂気からエイズにいたる病のイメージ』本橋哲也訳（一九八八年、ありな書房、一九九七年）。