

Introduction to Zombie Cinema Studies :
Adaptation of the Dead

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2019-03-11 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/1166

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



ゾンビ映画研究序論

— アダプテーション・オブ・ザ・デッド —

Introduction to Zombie Cinema Studies

Adaptation of the Dead

西山智則

NISHIYAMA, Tomonori

I. はじめに一ゾンビ映画の文化史

最近、ハロウィンの渋谷に行くと、ゾンビに仮装した若者たちに驚かされる。若い女性たちが積極的に醜悪なゾンビを「擬態」する。この現象に日本で流行の「気持ち悪いけど、可愛い」という「キモカワ」文化を岡本健は指摘し、普段は美や若さを強要される女たちが、あえて醜くなるというゾンビメイクによる解放を見だした。また、日本の国会でゾンビの隠喩を用いる発言を詳細に調査した谷口功一によれば、東電を「ゾンビ企業」と呼ぶように、「ゾンビバンク」「ゾンビ議員」「ゾンビPC」など、ゾンビの隠喩が一般化している。二〇一一年一〇月三日「ウォール街を占拠せよ」という格差経済や失業率を訴えるデモでは、ゾンビのメイクでニューヨーク証券取引所を歩く抗議者もあり、ゾンビは政府の支援を受け生きながらえる金融機関を意味していた。USJのハロウィンのゾンビ仮装イベントにならって、広島県横川駅の「横川ゾンビナイト」のように、ゾンビは商店街などの町おこしイベントにも使われている。ゾンビという「死」の表象が都市を「再生」させるのは

何とも皮肉だ。人々が嫌悪すべき死の状態のメイクをし、ゾンビに同化している。

しかしながら、もともとゾンビはピーター・デンデルがいうように「現代文化の不安や恐怖のバロメーター」だった。二〇〇六年からようやく同時多発テロを題材にした映画が制作されだすが、ゾンビ映画はそれを商魂逞しく「ハイジャック」する。たとえば、九月一日に見習い消防士を撮影していたノーデ兄弟は偶然にも同時多発テロに遭遇し、ビルの倒壊内部を消防士と一緒に撮影したドキュメンタリー『9.11—N・Y同時多発テロの衝撃の真実』が二〇〇二年にCBSで放送されたが、消防士を密着取材するレポーターたちが、ゾンビが蔓延し封鎖されたビルの惨劇をカメラで記録してゆくジャウマ・パラゲロ監督のスペインのPOV映画『REC／レック』（二〇〇七年）は、奇しくもそのゾンビ版になったといえる。もっと直接的には、ポール・グリーングラス監督の『ユナイテッド93』（二〇〇六年）は、ハイジャックされた四機のジェット機のうちユナイテッド航空の九三便だけが三人の乗客の抵抗で、標的のホワイトハウスに達せず、ペンシルヴァニア郊外に墜落した同時

キーワード：ゾンビ、G・A・ロメロ、エドガー・アラン・ポー、アダプテーション、高慢と偏見とゾンビ
Key words : zombie, george a romero, edgar allan poe, adaptation, pride and prejudice and zombies

多発テロの映画化だが、その翌年にはジェット機を乗っ取ったゾンビたちと乗客が死闘を繰り広げるスコット・トーマス監督の『デッド・フライト』が制作された。また、マルティン・ギギ監督の『ナインイレヴン—運命を分けた日』（二〇一七年）は、ワールドトレードセンター北棟のエレベーターに男女五人が閉じ込められ、夫の自己犠牲によって妻が救出されるドラマであり、主人公がゾンビの蔓延するビルで半開きのエレベーターに閉じ込められるダニエーレ・ミシチア監督の『デス・フロア』（二〇一七年）はその「^{ネガ}陰画」となる。

テロがやまない「^{テロ}恐怖の世紀」に汎用性逞しいゾンビは世界に蔓延し、「ゾンビ・ルネサンス」を巻き起こした。カイル・ビショップは「もうゾンビの研究者はこそこそ陰に隠れたり、ゾンビ研究をすることについて美辞麗句を並べ正当化する必要はなくなった」という[ビショップ一頁]。機械と身体^{テロ}の区分を攪乱するサイボーグを規範に男女などの境界線に挑むダーナ・ハラウェイの「サイボーグ宣言」は一九八五年のことだが、二〇〇八年には主体／客体を崩壊させる「ポストヒューマン」としてゾンビを使う「ゾンビ宣言」が『バウンダリー2』で宣誓された[ローロ]。マクファーランド社では「ゾンビ・スタディーズ」が続々と出版されている。二〇一七年の日本だけに限っても、奈良県立大学地域創造学部准教授の岡本健の『ゾンビ学』（人文書院）、ロジャー・ラックハーストのゾンビ文化史の研究を翻訳した『ゾンビ最強完全ガイド』（エクスマレッジ）、大衆の無意識としてゾンビを分析する藤田直哉の『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）、伊東美和・山崎圭・ノーマ

ン・イングランドほかの『ジョージ・A・ロメロー偉大なるゾンビ映画の創造者』（洋泉社）、伊東美和・山崎圭司・中原昌也の『ゾンビ論』（洋泉社）が出版された。

本来ゾンビは黒人奴隷たちがアフリカからハイチに持ち込んだブドゥー教の伝説である。一八〇四年に奴隷革命によって世界最初の黒人共和国になったハイチは、アメリカに最も近い脅威の秘境だった。精霊としてのゾンビではなく死者が生き返るゾンビが最初に登場したのはウィリアム・シーブルックのルポタージュ『魔法の島ハイチ』（一九二九年）で、一九一八年に人手不足のハイチの企業ハスコアの砂糖工場でゾンビが奴隷として働かされていたという話が収集され、シーブルックも働くゾンビを目撃している。この百年の間にゾンビは著しい「進化」を遂げた。世界最初のゾンビ映画はヴィクター・ハルペリン監督の『ホワイト・ゾンビ』（一九三二年）で、魔術師によって操られ農場で奴隷のように働かされる主体なきゾンビが誕生する。「ウォーキング・デッド」ならぬ「ワーキング・デッド」としてのゾンビは、ファイドと呼ばれる首に縄についたペット・ゾンビが登場するアンドリュー・カーリー監督の『ゾンビーン』（二〇〇七年）、ヴィクター・フランケンシュタインの蘇生技術によって屍者が労働力にされる世界を描く伊藤 計劃・円城塔のSF小説を映画化した牧原亮太郎監督の『屍者の帝国』（二〇一五年）などに継承されている。『ホワイト・ゾンビ』のヒットによって、三〇、四〇年代に『月光石』（一九三二年）『私はゾンビと歩いた』（一九四三年）『死霊の漂う孤島』（一九四一年）『ブドゥーマン』（一九四四年）など、ゾンビ映画が十本ほどつくられた。

五〇、六〇年代は、放射能汚染や東西冷戦

の影響によるSF映画ブームであり、『黒い蠍』の巨大サソリや『放射能X』の巨大アリなどの巨大生物、赤い共産主義を表象した『絶対の危機』の赤いアメーバや『宇宙戦争』の火星人などエイリアンものが量産されるが、ゾンビ映画は多くはない。エイリアンがゾンビを使って侵略を企む鬼才エド・ウッド監督の『プラン9—フロム・アウトースペース』（一九五八年）、幽霊のメイクがゾンビ映画に影響を与えた驚愕のどんでん返しホラー『恐怖の足跡』（一九六二年）、ブードゥー教によって奴隷にされたゾンビが鉱山で働くハーマー・フィルムの『吸血ゾンビ』（一九六六年）と、ホラー映画史に残る作品は僅かである。そして一九六八年、ジョージ・A・ロメロの『ナイト・オブ・ザ・リビングデッド』によって、生き返った死体が人間を食べる現代的ゾンビの誕生を迎える。兄と一緒に母親の墓参りに墓地を訪れたバーバラは死人に襲われ逃げだし、黒人の主人公ベン、白人家族、白人カップルと一緒に窓や扉に板を張って農家に閉じこもる。人種問題を問うこの映画で籠城の構図と壁のイメージが完成している。

この意味で二〇一八年は「現代的ゾンビ生誕五十周年」だった。そして皮肉なことに、二〇一七年七月一六日にゾンビ映画の創始者ジョージ・A・ロメロは、肺がんのために七七歳で亡くなったのである。だが、ゾンビ映画評論家の伊東美和とのインタビューにおいてロメロは、ゾンビは「自分の子供ではないような気」がして、「ゾンビ映画の父」として実感もないことを告白している。『ナイト・オブ・ザ・リビングデッド』を撮ったとき、こうなるとは予測もしていなかった。あの映画に出てくるクリーチャーにしたって、いわゆるゾンビを描いたつもりはなかった。ゾン

ビは本来、ハイチのヴードゥー司祭の作るものだろう。私が本当に描きたかったのは、この世界を一変させるような大災害についてであって、それを体験する人々が事態を把握できずに、いままでの通りのやり方を貫こうとしてあがく姿だった。新しいモンスターを生み出してやろう、なんて考えはこれっぽちもなかったよ」[伊東編『ゾンビ映画大マガジン』三〇-一頁]。だが、三部作の『ゾンビ』（一九七八年）『死霊のえじき』（一九八五年）をつくりあげたロメロはやはり「ゾンビ映画の父」にほかならない。『ナイト・オブ・ザ・リビングデッド』で「ゲール」と呼ばれ偶然に生まれた歩く死体たちは、半世紀の間に世界に「パンデミック」を見せ始めたのである。

II. 壁にまつわる物語—ゾンビとは何か

ドラキュラ、フランケンシュタイン、ミイラ男、狼男とは違い、アメリカ生まれのゾンビは国の境界線を超え、世界各国でゾンビ映画が製作されている。生と死の境界線が曖昧となるゾンビ映画では、人々はゾンビの侵入を阻もうとバリエードを築くが、それは現実的な意味より、家屋と外部という「内」と「外」を区切る境界線を固持しようとするかのようでもある。境界線を攪乱するのがゾンビだ（この意味では、韓国と北朝鮮の間の三八度線を監視する監視哨所（GP）において軍人がウイルスによって凶暴化したゾンビ的存在になる韓国映画『GP506』（二〇〇八年）は、ゾンビ映画の本質をついている）。現代米国作家マックス・ブルックスの二〇〇六年の小説『ワールド・ウォーZ』は、二〇一三年にゾンビ映画史上最大の予算を投じられ、ブラッド・ピット主演で映画化された。映画版最大の見せ場は、イスラエルの分離壁を登ってく

るゾンビの群れだろう。イスラエルの分離壁に洪水のようにゾンビの群れが押し寄せてくる。ゾンビ映画に限らず、最近の映画では壁のイメージがさわだっている。ギレルモ・デル・トロ監督の『パシフィック・リム』（二〇一三年）では、環太平洋の各国が協力し貿易の自由化を促進する「環太平洋パートナーシップ（TPP）」とは逆に、太平洋の深海の裂け目から出現する怪獣たちを妨げるため、環太平洋の各国に巨大な防御壁の壁が建築され、また、マット・リーヴィス監督の『猿の惑星—最後の聖戦記』（二〇一七年）では、猿との聖戦に備えて人類は「捕虜」にした猿たちに「強制労働」をさせ、人類と猿を分断させる巨大な壁を築かせる。¹⁾

経済的下層の保守系白人たちが抱える不満や恐怖をメキシコやイスラム系の移民たちへと向けたトランプは、メキシコ移民を制限するために国境に「万里の長城」を建築する計画を掲げた。こうした壁のイメージについて、我々と奴らを区分する壁を建築することが「二世紀初頭の時代精神を象徴する物語」であり〔三一頁〕、リアリティ・ショーのプロデューサーで俳優でもあるトランプは、物語やエンターティメントの技術に熟達しており、現実の政治にエンターティメントの技法を持ち込み、他者によって脅かされる恐怖を巧みに利用したと藤田直哉はいう〔三三頁〕。「スプラッター・パンクの父」とされる現代作家ジョン・スキップは「ジミー・ジェイ・バクスターの最後で最高の日」では、メキシコ人のゾンビを車で轢き、「現に、おまえら移民は、俺たちがおまえらから奪った以上に、俺たちから奪い取ろうとしているじゃねいか。この盗人め」と、頭部に銃弾を浴びせる主人公ジミー・ジェイに人種の憎悪を表現させた

が〔一七二頁〕、他者嫌悪に満ちたトランプはまるでゾンビ映画を現実再現しているかのようだ。二〇一七年には、宗王朝時代に火薬を求めて旅をするウィリアム（マット・デモン）とトバールの欧州の傭兵が、中国人たちと協力して万里の長城において六十年に一度現れる謎の怪物の大群と戦うことになるチャン・イーモウ監督の中国・アメリカ合作映画『グレートウォール』が公開された。

同じ二〇一七年に公開のダグ・リーマン監督の『ザ・ウォール』では、イラクの砂漠に派遣されたアメリカ兵アイザックを、ジューバというスナイパーが向かいの瓦礫の山から狙撃してくる。壁の裏に隠れたアイザックの見えない敵との睨み合いが続く。姿を見せないジューバはイスラム国のテロリストの恐怖を表象する。見えない敵は見える敵だったビンラディンよりも恐ろしい。アメリカで銃の訓練を受けたジューバは、アメリカこそイラクへの侵入者であり、テロリストだと無線でアイザックに語り、エドガー・アラン・ポーの詩「大鴉」（一八四五年）で詩人の部屋に鴉が入ってくる部分を英語で暗唱する。黒い動物が家に入ってくるのは、オランウータンによる母娘の密室殺人を描く「モルグ街の殺人」（一八四一年）、家に拾われてきた黒猫が災いを撒き散らす「黒猫」（一八四三年）など、ポー文学の構図である。「モルグ街の殺人」において母親はオランウータンに「喉」を剃刀で切り裂かれ、娘は「舌」が衝撃で噛み切れるほど喉を潰されていたし、「黒猫」では壁から聞こえる猫の「声」で犯罪が発覚する。ポー文学では「声」をめぐる戦いが展開する。部屋に入ってくる「大鴉」のイメージは、ポーを崇拜するヒッチコックの『鳥』（一九六三年）に継承され、人々が家に閉じ

こもる図式はゾンビ映画の原型になってゆく。

アメリカ兵が協力して怪物と戦う『グレイトウォール』では万里の長城の壁が敵を防ぐ**いっぽう**で、『ザ・ウォール』の結末においては、アイザックが隠れる壁は崩壊し、救出へりは墜落する。アメリカの多様な問題を国境を越えてくるメキシコの不法移民に投影し、万里の長城建設計画を吹聴し、「壁の揺らぎ」を立て直そうとするのが、トランプ政権である。この「恐怖の世紀」において、壁を主要なモチーフとするゾンビ映画が流行するのも頷けよう。その**いっぽう**で、「ゾンビとの共存物語」を掲げる作品群がつくられる。たとえば、二〇一三年には、アイザック・マリオンテロの小説『ウォーム・ボディーズーゾンビRの物語』がジョナサン・レヴィン監督によって映画化された。イケメンゾンビRがゾンビ殲滅集団のリーダーの娘ジュリーと恋に落ちるといった『ウエストサイド物語』的テーマであり、二人の恋愛が成就すると壁が崩れ落ちる。また「進化」という文字が描かれ、猿が次第に直立歩行しだすポスターを背景にゾンビRが歩くシーンもあり、ゾンビ映画の「進化」に意識的でもある。ゾンビの姿を使って、意思疎通できないテロリストのような他者の恐怖を煽ると共に、他者との共存を促進するという二つの力が拮抗している。

伊東美和の『ゾンビ映画大辞典』は、一九三二年の『ホワイトゾンビ』から二〇〇二年の『バイオハザード』まで、三五〇本のゾンビ映画を紹介している。七〇年代では感染する怪物といえは吸血鬼だったが、現在、ゾンビは吸血鬼を追い抜いた。ゾンビ映画は三二年から七九年までに一四六本、八〇年代だけで二〇七本、吸血鬼は一九三二年から七九年までには三〇五本存在したのが、八〇年代に限

ると一七三本に減少し、ゾンビが数で吸血鬼を凌駕した。『ゾンビ映画大辞典』の続編が『ゾンビ映画大マガジン』（二〇一一年）であり、『バイオハザード』以後から二〇一〇年までの約三百本を紹介している。ゾンビ映画では「籠城する人間たちをゾンビが襲う」という「侵略物語」が主流である。この構図は、D・W・グリフィスの『国民の創生』（一九一五年）において南北戦争後に黒人の集団に包囲された白人たちが描かれて以来、西部劇のインディアンに襲われた騎兵隊の砦や動物に襲われた家などに形を変えて、映画史を反復してきた。主人公の黒人が白人が顔を白塗りしたゾンビたちに包囲される『ナイト・オブ・ザ・リビングデッド』は、『国民の創生』を反転させた「陰画」にはほかならない。同じパターンが繰り返されるのを人間は好んで鑑賞するものだ。この「侵略される家の防衛」とは、共産主義や移民やテロリストに怯えてきたアメリカの縮図でもあり、異物に過度なアレルギー反応をしてしまい、身体に細菌が入ってくることに怯えマスクを手放さない現代人の表象でもある。

だが、何をゾンビと定義するのか。ケビン・ブーンはゾンビを「ゴーストゾンビ、心理的ゾンビ、テクノゾンビ」など九のタイプに分類したが、ゾンビの定義は難しい。たとえば、原発事故の放射能で皮膚のただれた人間たちが血を飲み、頭を破壊されれば死亡するウンベルト・レンツィ監督の『ナイトメア・シティ』（一九八〇年）はゾンビ映画扱いだ**が**、凶暴化した人間はナイフやマシンガンを扱い走りまくっている。原爆被爆者のイメージとゾンビをニック・ナンティーンは指摘し〔九〇頁〕²⁾、『ナイト・オブ・ザ・リビングデッド』では金星探査の人工衛星爆発による放射能の影響

がニュースでゾンビ発生の原因だと疑われており、一九五七年ソ連に人工衛星打ち上げで先を越された「スプートニク・ショック」の影響も指摘できるが、ゾンビと放射能の関係は浅くない。だが、『ナイトメア・シティ』の「これはゾンビですか」。殺害された相川歩が魔術でゾンビとなり、女装した魔法少女として敵と戦うという木村心一のライトノベル『これはゾンビですか、はい、魔法少女です』（二〇一〇年）の題名は、分類の壁を崩壊するゾンビの流動性を示唆している。

そもそもゾンビ映画の魅力は何なのか。たとえば、観客は登場人物と共にゾンビを破壊する快感を体感できる。西部劇や戦争映画では、敵がインディアンやナチスであっても爽快に殺戮を味わわないが、ゾンビ映画では、ゾンビが人間でないために、人体破壊を躊躇なく楽しめる。『バイオハザード』のようなシューティング・ゲームが出てくるのは不思議ではない。オラフ・イッテンバッハ監督の怪作『新ゾンビ』（一九九八年）では破壊されたゾンビの数が最後に一三九人とカウントされる。禁断の森でキャンプしてセックスに明け暮れる若者たちが罰として殺される『一三日の金曜日』のように、言いつけに背き森に入り、狼に襲われる「赤頭巾ちゃん」な性的戒めはゾンビ映画にはさほど匂わない。むしろ、幼児期に禁じられた噛みつきたい欲望、愛する相手を食べたいカニバリズムをゾンビは代行する。アンドレア・ビアンキ監督の『ゾンビ3』（一九七九年）がカルト映画として名高いのは、ゾンビになったマザコン息子が母親の乳房を喰いちぎるクライマックスからだろう。また、人間の戯画であるゾンビの映画はコメディが多く、『ゾンビ』を見事にパロディにしたエドガー・ライト監督の

『ショーン・オブ・デッド』（二〇〇四年）、ゾンビ映画としては興行収益北米トップに輝くルーベン・フライシャー監督の『ゾンビランド』（二〇〇九年）、老人とゾンビのスローな歩行をパロディにしたマティアス・ハーネー監督の『ロンドンゾンビ紀行』（二〇一二年）のように、傑作も少なくない。凄惨な死体のシーンを笑いでカモフラージュするゾンビ映画は「人間いつかは死ぬんだよ」と死を笑い飛ばす治療薬かもしれない。

アンドレ・バザンの古典的映画論『映画とは何か』（一九六七年）によれば、映画とはフィルムに生を永遠に「保存」し、動かせることで「再生」させる「ミイラ幻想」の実現だが、そうした映画自体がゾンビとはもともと相性が良いのだろうか。ゾンビの本場カリブ海でもキューバ初のゾンビ映画『ゾンビ革命』がつくられたように、「グローバル・ゴシック」として世界中でゾンビ映画が製作されている。日本では『パキスタン・ゾンビ』『ギリシア・ゾンビ』『インド・オブ・ザ・デッド』のように、製作された国の名前を映画につけ、二〇一三年にヒューマントラストシネマ渋谷の企画「ゾンビ・オリンピック」においては、イギリスの『ビフォア・ドーン』、カナダの『アンデッド・ウェディング』、オランダの『ゾンビ・クエスト』、日本の『レイプゾンビ2・3』の四カ国のゾンビ映画を上映する「ゾンビ・オリンピック」という上映会も行われた。二〇一七年にはゾンビ映画が当たらないはずの韓国映画において、ヨン・サンホ監督の『新感染ファイナル・エクスプレス』が大ヒットを記録した。猛スピードで疾走する高速鉄道においてゾンビ・パニックが勃発する。

そもそも映画とは観客の精神をスクリーン内部へと運ぶ乗り物である。最初の映画とき

れるリュミエール兄弟の『ラ・シオタ駅への列車の到着』（一八九五年）に初めて登場して以来、列車と映画はその始まりから深い関係にあった[加藤]。エドウィン・S・ポーター監督のわずか一分の最初期のアメリカ映画『大列車強盗』（一九〇三年）でも、列車は大切な存在だったのだが、ポーターは早くも一九〇四年に機関車が正面衝突する瞬間を撮影した『鉄道事故』を制作している。また一九二七年に喜劇王バスター・キートンは、北軍によって奪われた恋人を乗せた機関車をキートンが取り戻そうとする喜劇活劇『キートンの大列車追跡』において、橋の下へ落下する機関車のスペクタクルを描いてみせた。鉄橋から落下する列車は、第二次世界大戦の日本軍の捕虜収容所でクワイ河に橋をかける計画にまつわる『戦場にかける橋』（一九五七年）、病原菌保菌者のゲリラのために乗客に感染が広がる『カサンドラ・クロス』（一九七六年）のように、銀幕を反復するスペクタクルとなってゆく。クライマックスに列車の脱線を見せつける『新感染ファイナル・エクスプレス』は、ゾンビを絡めることで使い古された列車スペクタクルを「再生」させた。

Ⅲ. ゾンビとアダプテーション—リサイクリング・オブ・ザ・デッド

カナダの思想家ノースロップ・フライによれば、聖書は多くの文学の原型となるが、イエスの復活という奇跡は含んだ聖書は、マイケル・J・ギルモアが示すように、ゾンビ的テーマが散見される。東雅夫は「ラザロの裔—生きる死者たちの文学誌」において、「世界で最も有名な生ける死者とは誰か」という問いに、『新約聖書』『ヨハネの黙示録』において、病没後四日目にイエスの祈りによって墓布で

包まれたまま甦ったラザロだと答えている。ロシア作家のレオニード・アンドレーエフの翻案小説「ラザルス」（一九〇六年）では、最初は奇跡の復活を喜ばれたラザルスだが、醜悪な水ぶくれをした姿と虚無を突きつける瞳に人々がやがて嫌悪を示し始め、追放されてしまう。ラザロの翻案ものは無数に存在する。たとえば、ある男が長年の研究の結果として秘伝の粉で西郷隆盛を甦らせるが、段々と困り果て消し去る水木しげるの短編漫画「大人物」も「ラザロの裔」かもしれない。また、オルフェウスが冥界に死んだ妻を連れ戻しに向かうが、振り向くという禁を破ったがために妻は連れ戻されてしまうギリシア神話「オルフェウスの冥界下り」は、時代への「^{アダプテーション}適応」を繰り返し、ブライアン・ユズナ監督の『バタリアン・リターンズ』（二〇〇三年）、ジェフ・ベイナ監督の『ライフ・アフター・ベス』（二〇一四年）など、男が失った恋人を再生させるが次第にゾンビに戻ってゆくゾンビ映画に「進化」している。

また、東雅夫は英国怪談の古典W・W・ジェイコブズの「猿の手」（一九〇二年）を「世界中で最も人口に膾炙したゾンビ・ホラー小説」だとする[六八頁]。三つの願いを叶える猿の手に二百ポンドを求めた家族は、息子の事故死の保険金としてその金を手に入れる。そして、息子の死を悼む母が復活を猿の手に願うと、ドアにノックの音が響いてくる。ゾンビのでない「猿の手」は、父が交通事故死した息子をペットの霊園の力を借りて再生させるスティーヴン・キングの『ペット・セマタリー』（一九八三年）のような小説に継承される。また、後に『ゾンビ』の特殊メイクを担当した実力者トム・サビーニの最初の仕事は、ベトナムで戦死したはずの息子が血液

を必要とする吸血ゾンビになって帰還してくるボブ・クラーク監督の『デッド・オブ・ナイト』（一九七三年）であり、「猿の手」の翻案である。トム・サビーニはベトナム戦争の戦場カメラマンであり、戦場の死体を実際に「カメラ越し」に目撃していた（もしレンズというフレーム越しに覗かなければ、どうなったのだろうか）。ホラー映画のドキュメンタリー『アメリカン・ナイトメア』（二〇〇六年）は、ベトナム戦争や暴動などの現実のニュース映像とスプラッター映画のシーンを混淆させ、虚構と現実の区分が「グチャグチャ」で判別不能になる驚異の「継ぎはぎ」映像をつくりだしていたが、ベトナム戦争の衝撃映像はホラー映画を流行させてゆく。

横山孝はポーの「黒猫」を『ペット・セマタリー』の映画版と比較しているが、詩論『創造の哲学』（一八四六年）のなかで「美女の死こそ最も美しい主題」と主張したポーの文学には、ゾンビという言葉こそ出てこないものの、蘇る死美女たちで溢れている。たとえば、「アッシャー家の崩壊」（一八三九年）において、兄ロデリック・アッシャーに仮死状態で生き埋めにされ、嵐の夜に棺を破り兄のもとに帰ってくる妹マデラインは、復讐を遂げるゾンビさながらである。間違われて埋葬された男のコメディ「息の喪失」（一八三二年）、生き埋めの恐怖に憑りつかれた男を描く「早すぎた埋葬」（一八四四年）など、生きたままの死体になることをポーは執拗に描き続けた。また、「ライジーア」（一八三八年）では、石棺が置かれた東洋風の部屋で、新妻ロウィナーの体を借りて包帯を振りほどき蘇る先妻ライジーアは、女ミイラを連想させる。「赤い斑点」ができ死に至る赤死病の蔓延を恐れたプロスペロー一行が堅固な「壁」

の僧院に立てこもり、それが謎の男の侵入によって崩壊する「赤死病の仮面」（一八四二年）は、インディアンという「赤い肌」の先住民を強制移住させた隔離政策の寓話だが、ゾンビ映画を連想させる。振り返ってみれば、ポーが活躍した時代は、刑務所を一望に監視でき、囚人たちに実際に監視されてなくても見られているという意識を植えつけて管理する「^{パノプティコン}一覽監視装置」の発明により収容所が激増し、文学でも壁のイメージが頻出した時だった〔拙著『エドガー・アラン・ポーとテロリズム』二六-三二頁〕。

ポーはシェイクスピアにも匹敵するほど映画化されてきた作家である。生誕二百周年の二〇〇九年にはすでに二一八本の映画化作品が存在していた。数あるポーの映画化作品のなかでも有名なのは、名高いB級映画監督ロジャー・コーマンを中心に一〇本ほどつくられた「アメリカン・インターナショナル・ピクチャーズ（AIP社）」の「ポー映画シリーズ」だろう。ポーの「長方形の箱」（一八四四年）は、ニューヨーク行きの船舶で長方形の箱を後生大事にしている男に周囲は困惑するが、その箱には男の急死した愛妻の死体が入れられていたというミステリーで、ヴィンセント・プライスとクリストファー・リーの共演のこのシリーズで『呪いの棺』（一九六九年）として映画化された。キャッチ・コピーは「エドガー・アラン・ポーによるリビング・デッドの古典的物語」だった。『呪いの棺』は、ブドゥー教の呪いによって顔がただれ、手違いから仮死状態にされ棺に入れられ埋葬された兄が弟（ヴィンセント・プライス）に復讐しようとする物語で、生き埋めというテーマ以外にはポーとの接点はない。

たしかに、こうしたポー映画をEdgar Allan

Poeというアルファベットが「盗まれた文字／名前 (Purloined Letters)」の物語だと断罪したくもなろう。著作権の切れたポーのテキストは、「エドガー・アラン・ポー」という署名だけを残して、映画でリサイクルされ続ける。しかしながら、ポーは、その名を盗んだ江戸川乱歩の場合のように、「盗まれる」ことで読み継がれてきた作家ではなかったのか。その誇張されてきたキャラクターゆえに、ポーを主人公とする映画や文学は数限りない。たとえば、セス・グレーム＝スミスの『ヴァンパイアハンター・リンカーン』(二〇一〇年)は、リンカーンの書簡などを改変して挿入し、南北戦争という「現実」の歴史と吸血鬼たちの陰謀という「虚構」^{フィクション}を混合させた歴史改変小説だが、人種差別主義者とされたポーをリンカーンの友人として、黒人から血液を搾取する吸血鬼と戦わせている(この小説は二〇一二年に『リンカーン／秘密の書』として映画化されるが、同年この映画のゾンビ版『リンカーンVSゾンビ』も制作された)。

ジョージ・A・ロメロとダリオ・アルジェントは『マスターズ・オブ・ホラー—悪夢の狂宴』においてポーの作品を映画化している。数あるポーの作品からロメロが選んだのは、瀕死の人間に催眠術をかければ、どこまで死を引き延ばせるかという「ヴァルドマル氏の病症」(一八四五年)であり、それは、DVD収録のインタビューでロメロも認めるように「ゾンビが登場する」からである。このポーの短編は二六のゾンビ物語を集めたステイファン・ジョーンズ編『マンモス・ゾンビ・ブック』(一九九三年)にも収録されている。原作では、催眠術をかけられたヴァルドマルは肉体的には死んでいるのに、呼びかけに対して舌だけが反応する状態が七か月

ほど続く。やがて、催眠術を解こうとすると、体が溶けだし腐敗した液体だけが残る。これに対して映画版では、遺産目当ての妻とその愛人によって地下室の冷蔵庫に保存されたヴァルドマルの死体から声が響き、ゾンビのように生き返る。「お前を捕まえに行くぞ」という『ナイト・オブ・ザ・リビングデッド』の有名なセリフを発するヴァルドマルは、ゾンビのように頭部に銃弾を浴びせられる。ちなみに、ポーのこの短編から影響を受けた米国ホラー作家H・P・ラヴクラフトは、自分の身体を冷凍保存して命を繋いでいる男を描く「冷氣」(一九二六年)を書いた。再生の液体を注射されて蘇った死体たちが人間を襲い食べる「死体蘇生者ハーバート・ウェスト」(一九二二年)、マーテンス館の地下に人肉嗜食の食屍鬼たちが潜む「棲み潜む恐怖」(一九二二年)などを執筆したラヴクラフトは、現代的ゾンビの生みの親の一人である。

ゾンビの生みの親ロメロが、ポーの原作を映画化という「アダプテーション」によってつくった『マスターズ・オブ・ホラー—悪夢の狂宴』で、ヴァルドマルはゾンビとして蘇った。原作の雰囲気から余りに遠いために、原作を腐敗させたという批判はたやすい。ポーの作品ではないとも言えかねない。しかし、ゾンビの表象を使って原作を見事に「換骨奪胎」^{カニヴァライズ}し、「再生」させたと考えることはできないのか。そもそも「原作」とは、映画化されることによって誕生するわけで、映画化以前は「ただの小説」にすぎない。映画化とは「ただの小説」が「原作化」することだと波戸岡景太は述べている [八・九頁]。これまで映画化の際に原作から離れることは否定的に考えられてきたが、映画化など別の媒体に翻案されることを積極的に評価する「ア

ダブレーション研究」の台頭によって、状況が変化してきた。映画化に原作をできるだけ「忠実」に映像化する「トランスレーション」を期待するのではなく、「アダブテーション」に含まれる「適応」という意味に研究者たちは注目し、小説が映画という異質な「環境」にいか「適応」したかを明らかにする。

『アダブテーション理論』（二〇〇六年）のリンダ・ハッチオンは、アダブテーションが「異議を差し挟んだ敬意」という「エディプス・コンプレックス的に妬み」ながら「同時に敬愛」することで、原作を創造的に「蘇生」させるという[九一〇頁]。「アダブテーションは吸血鬼のようなものではない。もとのものから生き血を吸って、それを瀕死状態にしたり死亡させたりはしない。また翻案元の商品より生気に乏しいということもない。逆に翻案されなければありえなかったような第二の生を与え、前の作品を生かし続けるだろう。リチャード・ドーキンスは次のような説を唱える。つまり、観念は、模倣により増殖するので、悪性であれ良性であれ寄生虫のようなものだ…強いあるいは弱い『感染力』を本当にストーリーはもっているのだということをアダブテーションは明らかにする」[二一九頁]。吸血鬼や感染の隠喩を肯定的に使うハッチオンなら、原作に第二の生を与え、永遠に生かし続ける「古典のゾンビ化」に賛成するだろう。その三年後究極の「アダブテーション」小説が登場する。

IV. 古典の劣化/進化論—『高慢と偏見』と『鏡の国のアリス』

セス・グレーム＝スミスはゾンビと古典をミックスさせたマッシュアップ小説『高慢と偏見とゾンビ』（二〇〇九年）を書いている。

ジェーン・オースティンの古典小説『高慢と偏見』（一八一三年）の原文をそのまま生かし、何割かを自分の言葉と入れ替え「マッシュアップ」し、ゾンビが蔓延する世界を戦い抜く姉妹たちのアクションと結婚が描かれたこの小説は二〇一六年に映画化された。また、異孝之はこの作品「ハイジャック・ナラティヴ」と呼び、「ゾンビ的襲撃とは、まさに本書の物語学自体の成り立ちをめぐる自己言及的隠喩にほかならない」と指摘する[五二三頁]。ジェーン・オースティンとゾンビの奇抜なマッシュアップ。ところが、すでに一九四三年、「もうひとりのジェーン」を使ったジャック・ターナー監督の傑作ヴァドゥー・ゾンビ映画『私はゾンビと歩いた』が制作されていたことも指摘しておきたい。ある島でサトウキビ農園主ポールの妻ジェシカを看護するためにやってきた看護婦ベッツィは、次第にポールにひかれてゆくが、夜にすすり泣きを聞き、白い衣服の妻を目撃し、不気味な農場の秘密を知ってしまう。どこかで聞いたような話ではないか。それもそのはず、シャーロット・ブロンテの『ジェーン・エア』（一八四七年）を下敷きにしているからだ。ゾンビは様々な物語に「適応」する。

BBCによってよく映画化されるオースティンの小説は、映画に触れた英文科の女子学生などが好んで卒論に取り上げる英国古典文学でもある。それは、ジョー・ライト監督の正統派イギリス映画『プライドと偏見』（二〇〇五年）のように、その時代背景のまま「忠実」に映画化するだけではなく、現代に舞台を移すなどアレンジを受けてきた。たとえば、『高慢と偏見』を現代的コメディに変身させたヘレン・フィールディングの同名小説を映画化したシャロン・マグワイア監督の

『ブリジット・ジョーンズの日記』（二〇〇一年）は、作者名や原題の痕跡は希薄だが、三二歳の等身大の女性ブリジット・ジョーンズに女性たちが感情移入し大ヒットした。また、ビバリーヒルズに舞台に女子高校生シエールが友人に恋人を見つけようと奮闘するエイミー・ヘッカリング監督の『クルーレス』（一九九五年）は、『エマ』を原型にしたにもかかわらず、オースティンの名を隠蔽し、それを発見する楽しみも映画の魅力のひとつにした。こうした映画は原作からかけ離れていればいるほど、そこに隠された「忠実さ」を発見する楽しみを含んでいる [新井]。

女性読者に人気の高いジェーン・オースティンという作者自身も、キャラクターとしてよく使われてきた。ジュリアン・ジャロルド監督の伝記映画『ジェーン・オースティン—秘められた恋』（二〇〇七年）では、オースティン自身の若き日の恋が描かれる。映画化もされたカレン・ジョイ・ファウラーの小説『ジェーン・オースティンの読書会』（二〇〇四年）は、「私たちはそれぞれ、自分だけのオースティンをもっている」と、人生に悩む六人の男女が『エマ』『ノーサンガー・アビー』『マンスフィールド・パーク』『説得』などの六冊の小説を輪読する読書会を通して人生の転機を迎えてゆく物語で、作品以上にオースティンという作者がうまく活用されている³⁾。また、登場人物が誰と結婚するかという人生ゲーム的要素を含むオースティンの小説は、読者がオースティンの物語を「書き直す」ことができる⁴⁾と宣伝されたエマ・キャンプベル・ウェブスターの『エリザベス・ベネットになって—あなた自身のジェーン・オースティンの冒険をつくろう』（二〇〇七年）のようなゲームブックから、RPGの『見合いと結婚—ある

高慢と偏見ストーリー』（二〇〇九年）などのアレンジも存在し、分野を横断する「アダプテーション」の典型となってきた。

このように映画化やゲーム化など、多様な「アダプテーション」を受けてきたオースティンの作品のなかで、ゾンビ物語と結婚物語を連結させたグレアム＝スミスの『高慢と偏見とゾンビ』は、究極の「アダプテーション」だろう。『ゾンビ』『死霊のえじき』の頃から戦う女性を主人公に据えたロメロの映画はフェミニズム的要素も強いが（この二つの映画は女と壁のクローズアップで始まる）、世間の腐った風習や差別という「壁」と囲まれてきた古典の女たちは、『高慢と偏見とゾンビ』で腐った死体と戦うのだ。映画版のキャッチコピーは「不朽の名作、感染」だった。腐らないはずの「不朽」の名作が、腐ったゾンビに感染する。こう考えると、商業的な目的に利用された古典の古典の「搾取（エクスプロイトーション）」で「劣化」と考えられる。しかし、「アダプテーション研究」の立場で肯定的に眺めるならば、ゾンビが古典を感染させたというよりは、ゾンビによって息を吹かせし環境に「適応」した古典の「進化」と解釈できるだろう。「アダプテーション研究」においては、「古典というオリジナル」、それを模倣する「サブカルチャーというコピー」という二項対立が否定されるのである。ゾンビが境界線を揺さぶる。

また、ゲームクリエイターの三上真司は『ナイト・オブ・ザ・リビングデッド』『ゾンビ』を分析し、カメラの死角にゾンビの気配を漂わせる等の映画的演出をゲーム内部に導入することで一九九六年に人気ゾンビゲームシリーズ『バイオハザード』を誕生させていた。このゲームは大ヒットし、ハリウッド映画版

の『バイオハザード』シリーズをはじめ、コミックやCGアニメーションにもなり、メディア・ミックス的展開を見せた。アンブレラ社の開発したウイルスの影響でゾンビが蔓延する世界を、アリスという名の主人公が戦い抜いてゆく。とりわけ最終作『バイオハザードーザ・ファイナル』（二〇一六年）が興味ぶかいのは、アリスが地下施設でトラップの穴に落ちたり、ジャバウオッキーそっくりのゾンビ的怪物と戦うなどルイス・キャロルの『鏡の国のアリス』（一八七一年）に接近して行くことである（これには、ジャバウオッキーと剣で対決する戦闘少女アリスを描いて見せたティム・バートン監督のアリスの後日談『アリス・イン・ワンダーランド』（二〇一〇年）の影響も少なくないだろう）。極めつけは、鏡の世界のように、クロンのアイザック博士とオリジナルの博士が殺し合い、アリス自身もまた、自分がクロンされていたという秘密を知ってしまうことになる。「不朽の名作」が「感染」して「ゾンビの国のアリス」が誕生する。

『高慢と偏見とゾンビ』の後には、古典とゾンビのミックスも増えた。生と死の境界線を揺るがすゾンビは、ジャンルの境界線もやすやすと超えるのだ。『ドーン・オブ・ザ・デッド』の原題のロメロの『ゾンビ』以降、「オブ・ザ・デッド」という題名が好まれ、「オブ・ザ・デッド」がつくことで集客が保証される。芥川賞受賞作家・羽田圭介の『コンテキスト・オブ・ザ・デッド』（二〇一六年）は、新人賞を受賞したが活動せず、最近にゾンビ小説を発表した作家K（「圭介」の頭文字）を主人公に、夏目漱石も蘇えるゾンビ映画と文壇のメタフィクションの小説だが、Kがトークセッションで「何にでも『～オブ・ザ・デッ

ド』の冠をつけ商品として流通させ実際にそれらが受け入れられてしまうという順応性もあるいっぽうで」と自虐的メタフィクションを展開している[二五三頁]。そもそも人間^{カリカチュア}の戯画としてゾンビは、パロディやメタフィクションと親和性が高い（ゾンビ映画の撮影自体をひねった二重構造のメタ的構成にして、超低予算で破格の収益をあげた上田慎一郎監督の『カメラを止めるな』（二〇一八年）は、その典型だろう）。森晶磨のライトノベル『奥の細道オブ・ザ・デッド』（二〇一一年）では、ゾンビを使った奥州藤原氏復活の陰謀に挑むべく、俳句を詠みつつ芭蕉が旅を続け、架神恭介翻案・目黒三吉作画のコミック『こころオブ・ザ・デッドースーパー漱石大戦』（二〇一六年）においては、ゾンビに感染したお嬢さんを研究所に連れてゆくために、Kと先生が共に協力して旅をする。「オブ・ザ・デッド」は古典を「腐敗」させるのか。それとも「再生」させるのか。答えはでている。

『ナイト・オブ・ザ・リビングデッド』以来、ゾンビ映画はロメロをまねた数々の模倣作品を世界に増殖させ、その数は千本ともいう。たとえば、ルチオ・フルチ監督の『サンゲリア』（一九七九年）はロメロとは無関係ながら、『ドーン・オブ・ザ・デッド』のイタリア公開時の題名だった『ゾンビ』にあやかって、勝手に『ゾンビ2』のタイトルを名乗り続編を装った。ところが、この偽物^{コピー}『ゾンビ2（サンゲリア）』のほうが、ときにロメロのオリジナルよりもファン層に評価が高いのは皮肉だ。一九七六年に最初のVHSのビデオが発売されるが、ゾンビ映画の初期の流行は、ビデオデッキというアナログ媒体^{メディア}と関係している。当時無許可コピーの海賊版ビデオも出回り、ノイズや乱れが入る劣悪なVHSの画像が死体

の映像によく合い、リアル感を醸しだした。ゾンビが増えるように、劣化コピーの増殖を喜ぶのがゾンビファンである。模倣ゾンビ映画のビデオが当時流行だったレンタル・ショップに溢れた(村上賢司監督の『ゾンビデオ』(二〇一一年)では、ゾンビの対処方法を収録したビデオテープ『ゾンビ学入門』に従ってゾンビと戦う主人公たちは、最終的にビデオ自体がゾンビと化したゾンビデオを破壊し、ゾンビとVHSのパロディを展開した)。ゾンビ映画はオリジナルとコピーという二項対立を笑いとばす。やがて、画像の乱れもなくコピーが高速になったデジタル時代、ゾンビは素早く走りだす進化を遂げる。

二〇〇四年の『ドーン・オブ・ザ・デッド』のノベライズ版では、装甲車にゾンビが群がる。「白人、黒人、アジア人、ヒスパニック、以前は人間だった者たちが、人種や年齢や性別の区別なく、バスの両側へと盛大に跳ね飛ばされていく」[ガン 二一六頁]。人種や年齢や性別の区分が失われる混沌の恐怖が描かれた。それが最近変化している。『ワールド・ウォーZ』で洪水のように壁に押し寄てくるゾンビの群れに「リキッドモダン」という言葉を当てる藤田は、「ゾンビは、不安を惹起する『曖昧さ』や『どちらでもないもの』や『主体のないシステム』や『流動性の象徴』であり、それ自体が二項対立を突破する可能性を持った揺らぎ」だと指摘する[三一九頁]。主体のないゾンビを使うことで、二項対立的な思考を超える認識の仕方を我々は探しているという。また格差社会の底辺で生きる鈴木「英雄」がゾンビの跳梁する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』の五巻には、「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ZQN(ゾ

ンビ)、最高じゃん」というネットの書き込みがあり、ゾンビが民主主義的平等の表象となる。「世界の終末の徴」から「人類の解放の兆し」へ、ゾンビは変化する。人々が同化しだしたゾンビの進化は止まらない。ゾンビは走り続ける。さらに猛烈なスピードで。

註

- 1) 機械ロボットで怪獣を撃退する『パシフィック・リム』は、アメリカ、日本、ロシア、ドイツ、中国の各国が一致団結して「平和な海=太平洋」を取り戻すという、「第二次世界大戦の悪夢の克服」の物語と小野俊太郎は読み解く[三〇四頁]。また、『戦場にかける橋』(一九五二年)や『猿の惑星』(一九六三年)の原作者のフランス人作家ピエール・ブールは、第二次世界大戦時に日本軍捕虜になった体験から『猿の惑星』を書いたともされる。ゾンビ映画のように映画の冒頭で猿インフルエンザの蔓延で文明が崩壊する『猿の惑星—^{ライジング}新世紀』(二〇一四年)の原題は、『ドーン・オブ・ザ・ブラネット・オブ・ザ・エイプス』である。
- 2) 「うらめしや」と手を垂らした伝統的な幽霊画を踏襲する丸木位里の『原爆の図』(一九五〇年)の被爆者たちの姿は、凄惨なアポカリプスとしてゾンビの行進を思わせなくもない。
- 3) 『ジェーン・オースティンの読書会』の小説では、『マンスフィールド・パーク』の映画版を見に行く場面がある。「二人は座席をはさんで歩きながら、さらに話をした。プルーディはジョスリンが自分と同じように原作をいじり過ぎるのはよくないと考えていることを知った。本の素晴らしいところは、書かれた言葉はけっして揺らがないということだ。自分が変われば本の読み方も変わってゆくだろう。だが、本そのものはいつも同じなのだ。良い本は初めて読んだときは最初から最後まで驚きの連続だが、二度目からはそうでもなくなる。ご承知のとおり、映画はそんなことには無頓着だ。人物はみなねじ曲げられている」[一〇〇頁]。

参考文献

- Bishop, Kyle William. *How Zombies Conquered Popular Culture: The Multifarious Walking Dead in the 21st Century*. Jefferson: McFarland Publishing, 2015.
- Boon, Kevin. "The Zombies as Others: Mortality and the Monstrous in the Post-Nuclear Age." *Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*. Ed. Deborah Christie and Sarah Juliet Lauro. New York: Fordham UP, 2011. 50-60.
- Dendle, Peter. "The Zombie as Barometer of Cultural Anxiety." *Monsters and the Monstrous Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Ed. Niall Scott. Amsterdam: Brill Rodopi, 2007. 45-57.
- Gilmour, Micheal J. "The Living Ward Among the Living Dead: Hunting for Zombies in the Pages of the Bible." *Zombies Are Us: Essays on the Humanity of the Walking Dead*. Ed. Christopher M Moreman and Cory James Rushton. Jefferson: McFarland, 2011.87-99.
- Lauro, Sarah Juliet and Karen Embry. "A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Captitalism." *boundary 2: An International Journal of Literature and Culture* 35.1 (2008). 85-108.
- Muntean, Nick. "Nuclear Death and Radical Hope In *Dawn of the Dead and the Beach*." *Better Off Dead*. 81-97.
- 新井潤美「イギリスからハリウッドとポリウッドへ—ジェイン・オースティンの作品と翻案」小川公代・村田真一・吉村和明編『文学とアダプテーション—ヨーロッパの文化的変容』春風社、二〇一七年。九一-一一二頁。
- 伊東美和編『ゾンビ映画大マガジン』洋泉社、二〇一一年。
- 岡本健「なぜ、私たちはゾンビを求めるのか」『ケトル八月号』太田出版、二〇一七年。二八-三一頁。
- 小野俊太郎『太平洋の精神史—ガリヴァーから「パシフィック・リム」へ』彩流社、二〇一八年。
- 加藤幹郎『映画とは何か』みずず書房、二〇〇一年。
- ガン、ジェイムズ『死者の夜明け—ドーン・オブ・ザ・デッド』入間眞訳、二〇〇四年、竹書房、二〇〇四年。
- スキップ、ジョン「ジミー・ジェイ・バクスターの最後で最高の日」ジョージ・A・ロメロ、ジョン・ナサン・メイベリー編『ナイツ・オブ・ザ・リビング・デッド 死者の章』竹書房、二〇一七年。
- 巽孝之「ハイジャック・ナラティブ降臨」セス・グレアム＝スミス『ヴァンパイアハンター・リネカーン』赤尾秀子訳、二〇一〇年、新書館、二〇一一年。五一-八五三〇頁。
- 谷口功一「ゾンビ研究事始」ダニエル・ドレズナー『ゾンビ襲来—国際政治理論で、その日に備える』谷口功一・山田高敬訳、二〇一一年、白水社、二〇一二年。一八九-一九五頁。
- 西山智則『エドガー・アラン・ポーとテロリズム—恐怖の文学の系譜』彩流社、二〇一七年。
- ハッチオン、リンダ『アダプテーションの理論』片岡悦久ほか訳、二〇〇六年、晃洋書房、二〇一二年。
- 波戸岡景太『映画原作派のためのアダプテーション入門—フィッツジェラルドからピンチオンまで』彩流社、二〇一七年。
- 羽田圭介『コンテクスト・オブ・ザ・デッド』講談社、二〇一六年。
- 東雅夫「ラザロの裔—生きる死者たちの文学誌」伊東美和『ゾンビ映画大辞典』六八-八一頁。
- 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、二〇一七年。
- ファウラー、カレン・ジョイ『ジェーン・オースティンの読書会』矢倉尚子訳、二〇〇四年、白水社、二〇〇六年。
- 横山孝「ポーの『黒猫』とホラー映画」『New Perspective—一九三号』新英米文学会、二〇一一年七月。一六-二〇頁。