

『ホワイト・ゾンビ』におけるゾンビの描写 ——シーブルック『魔法の島』と古典ホラー映画との関連から

福田安佐子*

<要旨>

『ホワイト・ゾンビ』(1932)においてゾンビは初めて長編映画に登場した。本作の舞台は当時アメリカの施政下に置かれていたハイチである。また、ここでのゾンビとはヴードゥーの呪術により、意思や人間性を奪われたものであり、奴隷や労働者のメタファーとしてこれまで論じられてきた。しかし本作品には人間へと戻るゾンビや、名前や個性が与えられたものも登場している。なぜこのようにゾンビが様々に描かれる必要があったのだろうか。本論文では、まず第1章で『ホワイト・ゾンビ』でのゾンビの描写から、原作の『魔法の島』との影響関係やその差異を指摘し、それら2作品の登場によって、従来の「ゾンビ」という語の意味が大きく変化したことを確認する。第2章では、映画によって新たに付加されることになった、単なる奴隷の比喩からはかけ離れた「ゾンビ」が、作品における人種表象とも関連して、当時のアメリカ内外における情勢を反映したものであることを分析する。『ホワイト・ゾンビ』には、原作の語りを再現するかのように、筆者の体験と主人公の物語が重ね合わせられていくのだが、当時のホラー作品に典型的な人物配置や映像構成も同時に組み込まれている。これらの存在が、本作品を紀行本の翻案からホラー作品へと橋渡ししている。第3章では、女性のゾンビ化と呪術者の関係性を表現している「視線」のあり方に着目し、同時代のホラー映画との影響関係や本作品独特の表現方法を指摘する。

以上、『ホワイト・ゾンビ』におけるゾンビ描写の分析から本作品を再検討することで、『ホワイト・ゾンビ』とは、「植民地」での経験を物語化したものだけではなく、西洋社会のうちに存在した社会的・文化的な諸問題をも提起する作品であることを明らかにする。

キーワード：ゾンビ、『ホワイト・ゾンビ (恐怖城)』、『魔法の島』、ハイチ、ヴードゥー教

*FUKUDA Asako 国際ファッション専門職大学国際ファッション学部 助教 fukudaa3@gmail.com

はじめに

『ホワイイト・ゾンビ』（日本公開当時は『恐怖城』と表記）は1932年に公開された映画であり、ハルペリン兄弟によって設立されたハリウッドの決して大手とはいえないプロダクションの手による作品である[Rhodes 2001: 13, 216]。この作品は、近年のゾンビ映画の流行や学術的研究の興隆に伴い、「ゾンビ」と称されるモンスターをスクリーン上に登場させた初の長編映画として再び注目を集めているが、これまで古典的なホラー映画の研究において中心的に取り上げられることは多くなかった。だが、本作品が制作された当時、アメリカがハイチに対し軍事的干渉を行っていたという歴史的背景に鑑みれば、この作品の根底に流れている帝国主義的な眼差しを考察することは重要である。さらにこの映画の原案となった、1929年に出版されたウィリアム・シーブルックによる『魔法の島：ハイチ』（以下、『魔法の島』と省略する）もまたそのような状況を象徴する作品である[Rhodes 2001: 13; ラックハースト 2017: 116]。すなわち宗主国側の人間による植民地での観察記録や冒険譚であり、そういった「物語」や映像作品はアメリカやハイチに限らずこの時代に流行していたものである。それらは、実際に当地へと赴いた体験記であることを謳ってはいるが、そこに西洋中心主義的な筆致や、他国に野蛮さのレッテルを貼り植民地支配を正当化するような態度を見いだすことは容易である。また、このような「紀行文」としての『魔法の島』が、ホラー作品として映画化され、受容されるまでの過程を、西洋における植民地への好奇心が支えていることは想像に難くない。

だが、この原案と映画との間には多くの相違点が存在する。原案ではハイチに住む人々との交流による伝聞情報や、実際に著者が体験した出来事が語られる。それによって社会や宗教、文化といった様々な観点から、ハイチという国全体の印象を再構成する形が取られている。そのため、原案でのゾンビの存在は著者がハイチで拾い集めた見聞の一つとして登場するにすぎない。だが一方の映画作品は、「ゾンビ」をタイトルに冠し、また原案には登場しない男女4人を中心としたメロドラマ風の物語となっている。さらに、映像を詳しく見れば、『魔法の島』のものと共通する「ゾンビ」だけが登場するのではなく、それとは全く異なるモンスターが映画で新たに創造されている。すなわち魂がなく奴隷のように扱われるゾンビのみならず、白人をゾンビに変える術を持つ呪術者や、名前や個性を持ち呪術者の意図を汲み取って動くゾンビや、さらにゾンビ状態から再び人間に戻ることもできる女性のゾンビ、といったものである。

本論文ではまず「ゾンビ」がこのように複数に分かれていることに注目した。映画において新たに付加されたこの要素には、この作品が紀行文からホラー映画へと翻訳される際に捨象され、または付与されたはずの、植民地主義や女性表象などをめぐって西洋が当時抱えていた意識が反映されていると考えるからである。またゾンビがいかなる「モンスター」であるか、この作品において「ゾンビ化」という事象はどのような意味を有しているかを明らかにすることによって、ホラー映画の文脈におけるこの映画の位置付けを明らかにする。

このため、まず第1章で『ホワイイト・ゾンビ』におけるゾンビの描写から、『魔法の

島』との影響関係やその差異を指摘し、その2つの作品の登場が、それまで属していたクレオールの文脈での「ゾンビ」という語の意味を大きく変化させたことを明らかにする。次に第2章では、「紀行文」がどのように映画化されたかを比較することで、映画において新たに着想された「ゾンビ」が、作品における人種表象とも関連して、当時のアメリカ内外における好奇心や脅威を反映したものであることを指摘する。第3章ではヒロインと呪術者の関係をめぐる映像表現について、同時代のホラー映画と比較し、『ホワイ・ゾンビ』における映画史的な位置付けを確認する。

本作が発表された1930年代前半とは、ユニヴァーサル社のカール・レムリ・ジュニアが手がけた『魔人ドラキュラ』(1931)のヒットを契機に、モンスターが登場する作品が数多く制作された時代である。その例には『フランケンシュタイン』(1931)、『ミイラ再生』(1932)などがある。ホラー作品は、映画という娯楽産業の登場当時から根強い人気を持つものではあったが、特にこの時期には大恐慌やトーキー映画の登場といった時代背景が、その流行を後押しした[福永 2016: 142; スカル 1998: 191-193; Williams 1983: 18]。しかし「ドラキュラ」や「フランケンシュタイン」といったモンスターがこの時代にスクリーンでの地位を確立し、1940年代から1950年代にかけても繰り返し登場したのに対し、『ホワイ・ゾンビ』は興行収入ではそれらのモンスターたちと引けを取らなかったものの、「ゾンビ」が同様の地位を確立するためには60～70年代のジョージ・A・ロメロによる作品の登場を待たなければならない。

このような「モンスター」としての地位の違いは、後続作品の有無だけでなく作品評価にも表れている。例えば、デイヴィッド・J・スカルはハリウッドのホラー映画史をたどる中で、『ホワイ・ゾンビ』を「雰囲気重視の急ごしらえで、撮影にあたっても『魔人ドラキュラ』からのセットが転用され、ルゴシがリサイクルされた」とし、中小プロダクションによる模倣もしくは傍流として解釈している[スカル 1998: 192-193]。たしかに、本作品は、撮影の過程においても舞台セットだけでなく特殊メイク師やカメラマンなどを含め技術的な貸借をユニヴァーサル社などの大手プロダクションに負っている。また映像においても画面構成上、類似したシーンが散見されるのであり、この作品の模倣的な側面は否定できない[イングアンソ 2005: 23-29; Rhodes 2001: 95-98]。映画史やホラー映画の技法や映像表現といった文脈だけから見れば、のちに第3章でも詳しく見ていくように、『ホワイ・ゾンビ』に先駆者的な役割はほとんどない。だが、映像上の類似や模倣は、当時の多くの作品間にも見つけることができる、この時代の映画に共通する性質である[スカル 1998: 192-193]¹。

一方でトニー・ウィリアムズの「ホワイ・ゾンビ：ハイチホラー」[Williams 1983]は、映画の登場人物の台詞や衣装から本作品の人種表象を分析し、それにより当時の政治的状況が本作品に発露していることを指摘し、その点で本作品を映画史の文脈においても高く評価できるものとしている。本論文ではこの主張に基本的には沿うものであるが、し

1 また、こういった作品同士の映像的な類似は『ホワイ・ゾンビ』(キノクラシックス版ブルーレイ)の特典映像でもこの時代の特徴として列挙されている。

かし第2章でもより詳しく見ていくように、ここでは、台詞からだけでなくプロットからも人種表象の分析を行った。この作品では、登場人物間の対立関係が、物語の進行につれ徐々に変更されていくのであり、またその変更は主にヒロインのゾンビ化をめぐるで行われている。そのことから、本論ではウィリアムズによっては分析されなかった人種表象を補足し、さらに「ゾンビ化」による人種表象の攪乱という操作が『ホワイ・ゾンビ』に存在することを論じる。

さらに「ゾンビ」なるものの歴史や変遷のなかで本作を見ていけば、本作が果たした役割とは、ハイチを中心としたクレオール文化の文脈から「ゾンビ」を切り離し、現在に連綿と引き継がれるモンスターや恐怖の表現を新しくスクリーンの上に成形したことであるとも評価できる。すなわち、本作の「魂なき身体」としてのゾンビが、俯き加減でゆっくり動き、単純な動作のみを繰り返す様子や、銃弾にも倒れることなくこちらに襲いかかってくる描写は、現代に広まっているゾンビと明らかに類似したものであり、ここに雛形を見出すことは容易である。『ホワイ・ゾンビ』をゾンビ映画史の端緒としてその重要性を主張する先行研究にはロジャー・ラックハーストの『ゾンビ最強完全ガイド』[ラックハースト 2017] やゲイリー・D・ローズの『ホワイ・ゾンビ：ホラー映画のアナトミー』[Rhodes 2001] が代表的なものとして挙げられる。これらの著作は、本作の作品研究として最もまとまったものであり、また後者には本作品に関するあらゆる一次資料が網羅されている。本論文は、ローズのように呪術者がヒロインに向ける視線に注目しながらも、同時期のホラー作品との相違をより詳しく検討することによって、そこに恐怖感を煽り、感情移入を誘う「ホラー映画」に典型的な視線と、紀行文を手にする読者のように、好奇心を満たされながらも安全な立場から出来事を眺めるという視線が二重化されていることを明らかにし、そこに『ホワイ・ゾンビ』の持つ、「紀行文」と「ホラー映画」を架橋するような性質が表れていることを指摘する。

以上、『ホワイ・ゾンビ』におけるゾンビをめぐる新たな描写を、同時代の「ゾンビ」の文脈と「ホラー映画」の文脈の双方から検討することで、本作が植民地での経験を単に映画作品として物語化しただけでなく、植民地へのその好奇に満ちた眼差しのうちに、当時の西洋社会が内包していた社会的・文化的状況をも映し出していることを明らかにしていく。

1 『ホワイ・ゾンビ』の誕生

「魂なき身体」であり、奴隷のように使役され続けるゾンビの姿や存在を、西洋社会に広く浸透させたのはシーブルックの『魔法の島』であり、その潮流をさらに加速させたのはその紀行文を映画化した『ホワイ・ゾンビ』であるとされる。しかしここでいう「ゾンビ」は、そもそもそれが存在するとされたハイチでは異なる意味をもち、また『魔法の島』以前に西洋社会へと伝わっていたものとはかなり異なるものである。「ゾンビ」とは時代や場所によって様々な意味や様子を変え続ける存在なのだ。

例えば、『魔法の島』を原作とした作品は、『ホワイ・ゾンビ』以前にも存在する。だ

が、その作品においてのゾンビとは舞台の後ろをウロウロと行進し続けるものであり、ゾンビ化とはハイチ人の共同体の内部でのみ起こる現象であった。それゆえに、死体のようなものが働かされ続けている様子は、確かに不気味なものではあったが、それは、物語の背景となった植民地ハイチや異教のヴードゥー教といったものの野蛮さをことさら強調する役割しか担っていなかった。一方で『ホワイト・ゾンビ』において、ヒロインがハイチの呪術者によって「ゾンビ」へと変えられることによってその現象は宗主国側の人間にも飛び火することとなる。「魂なき身体」であるゾンビを実際目の当たりにしても、人ごとのように受け取っていた主人公であったが、恋人の死体が墓場からなくなっていることに気づいた時には、一転して、「儀式のために住民に死体を盗まれたなど、死んだ方がマシだ」と嘆く(34'20"-34'25")。この台詞からは、白人女性が白人男性のもとから奪われ、ハイチの住民の手のうちにおちること自体に大きな嫌悪感が表されている。すなわちここでは、理性なき存在それ自体よりも、そのような存在へと白人女性に変身させられたことの方に、この作品の主たる脅威が表れているのであり、その恐怖の核には西洋社会内へと異質なものが侵入することへの抵抗がある。

では、『魔法の島』における「魂なき身体」としての「ゾンビ」のどのような要素が、それまで「ゾンビ」なるものの有していた意味を変容させ、アメリカにおいて広まることを可能にしたのだろうか。ここではまず、『魔法の島』が、アメリカに新たな「ゾンビ」の概念を浸潤させた背景を確認し、さらにそれが『ホワイト・ゾンビ』での「ゾンビ」間の差異にいかなる影響を与えているかを分析する。

ラックハーストは、アメリカの大衆文化におけるゾンビの登場について論じる中で、『魔法の島』の出版当時、ハイチが政治的にも文化的にもアメリカで注目されていたことは、この時代にカリブ諸島に取材した紀行文や探検フィルムが急激に増えたことから明白であるとする²。さらに彼は、そういった数々の作品の中において『魔法の島』は、「何十年ものあいだヴードゥーや食人文化、黒魔術といった空想だけに過熱気味の、悪魔扱いされてきたハイチの長い歴史の胎から生まれた物語として理解する必要がある」と注意を促している[ラックハースト 2017: 61]。すなわち、この時代に有象無象に存在した紀行文もしくはドキュメンタリー映像は、共通して西洋主体のスクランダラスな話題を提供することを目的としていた。それは風俗や文化をそのまま詳述することよりもむしろ、見慣れぬ習慣などに対して拡大解釈や捏造を行い、大衆の興味を惹きつけるような物語に仕立てて提供することで人気を集めていたのである[Rhodes 2001: 78]。シーブルックはまさにその潮流を象徴する人物であり、ゾンビだけでなく、食人や降霊術といった話題を振りまくことによって世間の注目を集めていた。例えば、ジョルジュ・バタイユが「ドキュマン」でシーブルックについて触れ[バタイユ 1974 (1929) : 81]、ミシェル・レリスが同誌に『魔法の島』の好意的なレビューを寄せていることから当時のシーブルックの知名

2 シーブルックが発表した「紀行文」については[ラックハースト 2017: 38]、ハイチにおけるヴードゥー教や食人習慣を取材したものについては[ラックハースト 2017: 70-82]、ハイチに取材したドキュメンタリー映像については[Rhodes 2001: 72-73; ラックハースト 2017: 119]にまとめられている。

度は明らかである [レリス 2000 (1931) : 184-185]。さらにレリスは『《死せる頭》あるいは錬金術師の女』で、シーブルックを「見たところ無骨ながらもひどく心惹かれる風采と物腰にたちまち魅了され」る人物であり、自分は興味本位に過ぎないが彼は実践者としてオカルティズムや黒人文化に傾倒している、と評価し、さらにその論文の始まりに、シーブルックが自分で撮影したとする革の仮面や首輪で拘束された女性の写真を紹介して、そこから自身のエロティシズム論を展開している [レリス 2000 (1931) : 185]³。このようにシーブルックの提供する扇情的な物語への人気は、アメリカに留まらずフランスにも波及し、その話題もオカルティズムや食人といったセンセーショナルなものが中心をなしていた。さらに当時いかに彼が世間の耳目を集めていたかは、その嘘が発覚し、人氣が失墜するまでがかなり速かったことからもうかがい知れるだろう。レリスは『幻のアフリカ』執筆時にはすでにシーブルックに対し懐疑的になっており [真島 2000: 205, 212]、シーブルック自身も記述の虚偽を認めている [ラックハースト 2016: 39-40]。しかし、その嘘の発覚にも関わらずシーブルックが物語った、呪術による死体の蘇生とその酷使の習慣は、その後も大衆小説などで繰り返し引用され、人口に膾炙するものであり続けた [ラックハースト 2017: 97-113]。

もちろん、シーブルック以前にもアメリカやヨーロッパ諸国に「ゾンビ」という語は伝わっていた。だがその二つの意味はかけ離れたものであり、シーブルックによって提示された「ゾンビ」像こそが、それ以降のアメリカにおける「ゾンビ」の意味の基盤をなしていることはこれまでもしばしば指摘されてきた [Kordas 2011: 17]。例えば、シーブルック以前に「ゾンビ」が西洋の出版物に記載された最初のものとしては、1797年のモロー・デュ・サン・メリーによる記述がある。そこでのゾンビとは「クレオールという言葉で精霊 (sprit)、亡霊 (revenant) を意味する」と明記されている [Moreau de Saint-Méry 1797: 52]。また、それ以外を表す例としては、「ゾンビ」とはヴードゥー教の「蛇神」にまつわるもの、もしくは、病気を癒す、もしくは幸運をもたらすために身体から魂を抜く行為を指すものなどが挙げられる [Murphy 2011: 49-50]。

また、アン・コルダスの指摘によれば、19世紀半ばから20世紀にかけて描かれた文学作品にも「ゾンビ」が登場するが、それらは、白人の命令にただ黙って従うものではなくむしろ、主人の意向とは関係なく、己の意思や才覚によって主人を手助けするもの、または危険を告げて人々を守る存在である [Kordas 2011: 17]。すなわち、シーブルック以前の「ゾンビ」とは、アフリカやカリブ諸島に起源を持ちながらも、実態においてはヨーロッパにもそれまで存在してきた不可知なものの言い換えであり、死体の蘇りからはかけ離れたものである。同じくラフカディオ・ハーンもマルティニーク島を舞台にしたいくつかの掌編でゾンビを登場させているが、ここでもまた「ゾンビ」は黒人の乳母が、子供を寝かしつける際に物語るような「ベッドの下」や「部屋の片隅」に存在する「嫌な気配」を指し、いわゆるおばけのような存在を意味していたに過ぎない [小泉 1991 (1887—

3 また、真島一郎はこの写真の撮影者がマン・レイだった可能性を指摘している [真島 2000: 197-198]。

89)]。この普遍的に存在する不可知なものとしてのゾンビから、ハイチ独自のものへと移行するまでの間には、ゾンビを「奴隷」と結び付ける用法の存在があったことを指摘しておくことは重要であろう。つまり奴隷反乱を率いたリーダーを「ジャン・ゾンビ」と呼ぶ作品も散見されるようになる。ここでのゾンビとは「奴隷」ではなく「反乱する奴隷」に対してつけられたあだ名であり、より歴史性を帯びた使用となっている [Murphy 2011: 51]。

コルダスは『魔法の島』によって、ゾンビをして「奴隷」とする用法が一挙に広まった理由を、まさしくそれが当時熱望されていた「黒人奴隷」たちの姿そのものであったため、としている。すなわちシーブルックの「物言わぬ奴隷のようなゾンビ」が指し示すのは、当時のアメリカにおける願望であり、それは従順で反乱することのない労働力の直接的な比喩となっている [Kordas 2011: 17]。この時代、1865年の奴隷制の廃止によってアメリカ南部から北部へと労働力が移動したことで、南部は経済的な打撃に直面していた。コルダスの指摘によれば、19世紀から20世紀にかけてのアメリカ南部において、「親切で慈悲深い白人の主人と従順な黒人」という主従の理想像を伴う創作物の増加が見られる。それは過去に存在したはずの、自分たちの生活を豊かにしてくれる意欲的で従順な黒人奴隷というステレオタイプ化されたイメージ上の黒人への憧憬なのである [Kordas 2011: 17]。コルダスは、「シーブルックとハルペリンのゾンビは、本質的に無害であり、それらは外見的にはアフリカ系労働者に似ているが、白人の雇用主が希求し、しかし現在においては欠いている、アフリカ系アメリカ人労働力に望んでいた「期待通り」の性質を保持していた」ことが、『魔法の島』の影響力の強さの背景にあるとする [Kordas 2011: 17]。

だが、『魔法の島』において描かれるゾンビ像がそのまま『ホワイト・ゾンビ』へと流用されているわけではない。この2作品間にもまた「ゾンビ」という語が指し示すものに異同が存在する。以下ではまず2作品に共通する側面を見ていく。

この2作品間の直接的な影響は映画序盤に早くも登場する。『魔法の島』の第8章「“生ける死者” ゾンビイ」には、ゾンビを描いた木版画による挿絵が2枚あり、それは呪術者に導かれゾンビが丘を下る姿と、呪術者とゾンビが丘の稜線を歩む姿を横から描いたものである。この2枚の挿絵をほぼ実写化したかのようなショットは、映画冒頭に早々と示される【図1、2】。また、このような直接的な引用は、映画内だけでなく宣伝材料である記者向けに作られたプレスシートにも見られ、広告や宣伝ポスターにもシーブルックの言葉が度々登場している [Rhodes 2001: 258-262]。

また紀行文としての特徴を映画のプロットにおいて受け継ごうとする姿勢も看取できる。例えば、『魔法の島』では、筆者が実際に当地で経験したことだけでなく、長くハイチに居住する人々から見聞きした噂話や説話の中に、現実存在する会社名や人名を巧妙に織り交ぜ、その記述をより確からしく見せる手法をとっている。映画では冒頭のタイトルバックに、馬車が通る広い道路の中央で埋葬が行われているシーンが登場する。これはシーブルック曰く、人目につく場所での埋葬は、墓から死体が掘り起こされることを防ぐ手段としてハイチでよく目にする習慣であり、それこそがゾンビの存在を裏付ける、と



図1 『魔法の島』挿絵



図2 『ホワイト・ゾンビ』(3'53'')、(5'09'')

していたものである。また映画中盤で白人牧師によって読み上げられる刑法第246条は(35'55''-36'25'')、『魔法の島』で印象的に引用されたものと全く同じものである[シーブルック 1968(1929): 118]。これは、法律という合理的・近代的なものに裏付けられる、とすることで非合理的存在であるはずのゾンビを確からしく思わせる手段として、シーブルックがとった方法である。このようにシーブルックの記述は、映画においてはハイチにやってきた主人公たちが徐々に体験し見聞きすることとして引き継がれ、それは映画を見る観客にとっても同様に視覚的経験として重ね合わせられていく。

このように、奴隷のようなゾンビの姿や、ハイチという土地の雰囲気伝える手法においては、映画は明らかに『魔法の島』から影響を受けている。しかしながら、『魔法の島』においては、黒人がゾンビ化されたものはただ単純労働に従事することしかできなかったのに対し、映画では、呪術者の命により複雑な動きをし、白人に攻撃を仕掛けたり、墓を掘り出したりするものが登場し、また、白人女性がゾンビとなったものも登場する。彼女はゾンビというよりも動く人形のようにであり、美しい姿を保ったままピアノを弾

く。さらに最後には人間へと戻るという点で、他のものと大きく異なる。またそのようなゾンビを作り出す呪術者も、紀行文ではプランテーションという白人によって作られた支配構造の中に、自らを参入させるためにゾンビを使役するものであったが、映画においては白人を肉体的だけでなく経済的にも打ち倒そうとする。映画においてこのように追加された新たな要素とは、どのようなものであり、それは何を指し示すために必要だったのだろうか。次章ではこの問いについて、それぞれの登場人物をめぐる映像とプロットから彼らの人種表象を明らかにすることで検討する。

2 登場人物における人種表象

『ホワイット・ゾンビ』が有する最初のゾンビ映画としての特質を、ラックハーストは「ゾンビという身体的状況そのものを大きく取り上げ」た点であると強調している〔ラックハースト 2017: 39-40〕。この身体的状況の特殊性とは、黒人のゾンビたちが「心理的に痛みも銃弾も恐れない虚ろな外殻へと変わり果てている」映像と、ヒロインであるマデリーンが「純粋な催眠術の影響で服従させられ、熱帯特有の「眠り病」にかかったかのごとくの緊張状態」にある身体を伴って描かれていることである〔ラックハースト 2017: 39-40〕。しかしここでその身体的特徴をより注意深く見るならば、「虚ろな外殻」を有するゾンビたちを「黒人」というくくりでひとまとめにすることはできない。というのも、プランテーションで働かされているもの（以下、奴隷ゾンビとする）と、呪術者を取り巻く5人のゾンビ（以下、取り巻きゾンビとする）との間には、それぞれに異なる身体的特徴が意図的に描かれているからである。

映画では奴隷ゾンビと同様、取り巻きゾンビも、自意識や感情を持たないものとして提示される。だがその身体を詳しく見れば、奴隷ゾンビがほとんどシルエットでしか識別できず、外見上の差異を持たないものとして描かれている一方で、取り巻きゾンビは、観客にも彼ら一人一人の識別が可能となるように、衣装やメイクに演出が施され、さらにそれぞれに名前や特徴があるものとして設定された〔イングアンソ 2015: 24〕【図3、4】。また、プランテーションで奴隷たちが酷使されているシーンには、両者の身分差も示されている。このシーンでは、奴隷ゾンビたちの単調な動きと、原始的な機械のだす不気味な音が不安感を煽る。この不気味な工場の描写は、ハイチという土地が植民地であることを強調し、その野蛮さや啓蒙の必要性を引き立てている。そこでさらに、奴隷ゾンビがその機械の中へとあっけなく落下するという事故が起きる。だが機械は止まることなく動き続け、その出来事に気づくものもない。というのも、奴隷ゾンビたちは俯いたまま労働に従事し続けることしかできないのであり、また一方でその労働を直接管理し、監視しているのもまた同じくゾンビと呼ばれる取り巻きゾンビたちだからである。

ウィリアムズは、彼らの間にはゾンビとなる前の状態が黒人であったかムラートであったかの違いがあると指摘している〔Williams 1983: 18〕。その証左に、取り巻きゾンビを使役する呪術者の発言において、彼らがかつては呪術の師匠、牧師、軍人、さらには処刑執行人であり、自分と対立関係にあったが、ゾンビ化することにより自身に従わせた、とし



図3 『ホワイト・ゾンビ』(12'47")



図4 『ホワイト・ゾンビ』(スチール)

ていることを挙げている [Williams 1983: 18]。ここではさらに、そのムラートという存在が有していた社会的な背景からも、この人種表象の差異に当てはまるものであることを指摘したい。

ムラートとはその多くが初期入植者であるフランス人と黒人の混血児であり、当時のハイチ社会においては、アフリカ系住民とは異なる社会的地位を獲得していた。彼らが西洋的教育を受け、奴隷制度による支配を直接監督するような中間的な地位を固めつつあったことは『魔法の島』においても報告されている。また、混血児らが自ら階級形成を行い、そこでは血の割合などによって複雑な身分制度を作り出していたことは、フランス植民時代からカリブ諸島間に広まっていた特殊な現象として報告されている [岩瀬 2006: 14]。さらに、このムラートらこそが革命の遂行や内部闘争の激化を引き起こしたとして、西洋社会から危険視されていたものであり、第1章で指摘した「ジャン・ゾンビ」なるあだ名をつけられたものに近い存在である [Bishop 2010: 42-45]。というのも、1791年、フランス革命に触発されて興った黒人蜂起は白人地主たちを処刑し、独立を可能にしたのだが、それを中心的に率い、一時的ではあるが革命の成功を導いたのは、トゥサン・ルーベルチュールや、ジャン・ジャック・デサリーヌといったムラートらであったためである。だが一方で、彼らムラート階層内での争いの激化や、または彼ら自身のヨーロッパ諸国との癒着によって、独立後の内政安定は遠ざかり、それが西欧諸国による介入の隙を作り出してもいた⁴。このように当時の社会にとってムラートという新たな階層は、ハイチ国内においても西洋諸国にとっても、脅威であり、また便利にも使われる、複雑な存在であった。

この黒人とムラートとの差異のように微妙な人種の相違は、ヒロインをめぐる男性たちの行動と関係の変化にも表れている。さらにそこからは長きにわたり植民地支配を受けたことによって複雑化したハイチの国内状況だけでなく、西欧に対するアメリカの政治的態

4 ムラート内部での、または西洋の植民地主義に対する闘争などこの時代のハイチに関連する歴史記述については、右の著作を参照した [ラックハースト 2017: 50-54; Bishop 2010: 42-47; Rhodes 2001: 70-76]。

度も読み取れる。まず、『ホワイティ・ゾンビ』に登場する男たちの大まかな対立構造としては、〈西洋〉対〈ハイチ〉の対立がある。つまり一方の〈西洋〉の側に、結婚式のためアメリカからハイチへと旅行にやってきたばかりのヒロインのマデリーヌとその婚約者であるニール、式のために屋敷を貸し与え、ニールに職を斡旋する白人ブルジョワジーのボーモン、式を取り仕切るハイチ在住の司祭ブルーナーがいる。もう一方に、彼らからヒロインを奪おうとする呪術者ルジャンドルがおり、〈西洋〉と対立する項目として〈ハイチ〉を表象している。

しかしながら、物語が進むにつれ、ボーモンもヒロインに恋慕していることが明らかになり、彼はルジャンドルに相談して、呪術によって彼女を婚約者から奪うことを画策する。ボーモンはヴードゥーの粉薬によって、ヒロインをゾンビ状態へと変化させる。だが、彼はゾンビとなったマデリーヌを生理的に受け入れることができなかった。ルジャンドルはその結末を見据えていたかのようにマデリーヌを意のままに操るようになる。さらにルジャンドルは、ボーモンをもゾンビ化させようと粉薬を盛り、彼らは対立関係へと陥る。すなわち、〈ニール、ブルーナー〉対〈ボーモン、ルジャンドル〉という対立に加えて、〈ボーモン〉対〈ルジャンドル〉という新たな対立が生み出されることとなる。このことから、ボーモンをニールたちと同じ宗主国のカテゴリーに当てはめるだけでは十分でないことがわかる。では、ニールらとボーモンを隔てているのは、いかなる差異だろうか。これは司祭ブルーナーとボーモンの人物描写により明らかになる。

ブルーナーは、司祭という立場で30年ハイチに住み、ハイチの習俗や社会に造詣が深い人物として描かれている。植民地住民に対する啓蒙という名目のもと、宗主国の人間とハイチ住民との橋渡しを行う医師や伝道師といった人々は『魔法の島』にも数人登場する。『魔法の島』でアントワヌ博士という白人入植者によって読み上げられる法律は、映画ではブルーナーによって一句違わず読み上げられる。この二人はどちらも、黒人の文化や宗教に詳しいながらも適度な距離を保ち、迷信に対し合理的な解釈を行う人物として、シーブルックもしくはニールを、つまり黒人たちだけでなく当地を訪れた白人をも正しく導き続ける存在として位置付けられる。

一方のボーモンは白人入植者でありながら、ハイチに長く住む中で現地の習俗や迷信に染まってしまったことが、呪術の効用を信じ、それを利用することで示されている。彼はゾンビの存在を疑うことはなく、また白人の執事による制止を振り切り、呪術の力に頼る。この態度はニールやブルーナーが呪術の効用や死者の蘇りを信じず、合理的な解釈をつけようとするのと対照的である。またこういった行動だけでなく、物語の設定からも、アメリカ人と明示されるニールらとボーモンの間に差異があることは既に示されている。すなわち、彼の名前（ボーモン：Beaumont）の読み方や、彼の住む白いバルコニーとシンメトリーな構造を持つコロニアル建築風の屋敷の様式から、ボーモンはアメリカからの新たな入植者というよりは、むしろ1659年から1804年の間、ハイチを100年以上にわたり植民地支配していたフランスからの入植者など、ヨーロッパ系の人物が想定されていることがわかる [Williams 1983: 19]。このように、2人の人物表象に

は、啓蒙的な人物と、墮落した白人、という対照的な性格が書き込まれており、ここにはハイチにおける新旧の宗主国という関係性も読み取れるようになっている。

では、同じく〈ハイチ〉の側に属しているように見えるボーモンとルジャンドルには、いかなる差異があるだろうか。ルジャンドルはプランテーションの工場長のような部屋が与えられていること、あるいはベラ・ルゴシという白人俳優が演じていることもあり、ボーモンと同じく白人入植者とされることもある [Williams 1983: 19]。だが、ここでは両者が白人入植者として同等の関係にないことが、映像から読み取れると主張したい。それは握手をめぐる2つのシーンである。すなわち、映画前半でボーモンが呪術者を訪れるシーンでは、彼はルジャンドルの差し出す握手を拒否している (14'21"-14'29")。しかし映画後半で、ルジャンドルに薬を盛られたボーモンは、命乞いのために彼の手を握る。その際ルジャンドルは「前は握手を拒んだのに」「お互いにとって何がよいか、理解したようだな」と、ボーモンの態度に差別的な姿勢があったことを咎める (55'19"-55'33")。この握手をめぐる身振りから、彼らが対等な地位にはなく、少なくともボーモンはルジャンドルを利用しながらも少なからず蔑視していたことがわかる。

このルジャンドルの社会的地位を理解するためには当時のハイチ社会のあり方を参照する必要がある。すなわち、しばしば指摘されるように、ヴードゥー教を基盤とした黒人社会は、政教が分離していないものとしてアメリカにおいて理解されていた [Williams 1983: 18]。そのためにプランテーションの工場長という経済的な優位と、呪術を自在に操る能力を有する宗教的地位と高さを同時に有するルジャンドルの社会における位置付けは、ハイチにおいては矛盾なく理解されるものである。このような政教を分離しないハイチ内部の支配者層に属していながらも、映画の中でのルジャンドルは白人から侮蔑的な態度を取られている。この複雑なルジャンドルの立場も、彼が混血のムラートであると考えれば了解されるものである。

このようにボーモンとルジャンドルの間には、白人入植者とムラートという相違が存在した。さらに、取り巻きゾンビたちもまたムラートであったことから、「ゾンビ化」という事象がこの映画において有している意味が導き出される。すなわち、この映画においてゾンビになるということは、意識や自由を奪われるだけでなく、人種の攪乱が引き起こされているのだ。映画において新たに創造された2種のゾンビとルジャンドルという存在には、ハイチ独自の社会構造における問題が内包され、さらに「人種」という西洋社会が順守し、非西洋諸国に押し付けているイデオロギーの崩壊する危険性が孕まれている。ではこのルジャンドルがゾンビ化を介してヒロインを支配するということにはいかなる意味が込められているだろうか。次章では、ヒロインと呪術者の関係性を明らかにするためにも、当時のホラー作品の文脈から『ホワイティ・ゾンビ』の映像を検討する。

3 女ゾンビと呪術者の「目」

ここでは作品全体にわたって登場する呪術者の「目」をめぐる表現を、①目のアップ②視線の交差③視線の主体に分け、それぞれについての当時の他のホラー作品との影響関係から検討する。

まず①目のアップは、本作の冒頭から重要な要素として表れている。タイトルバックから続く冒頭の埋葬シーンでは、ヒロインたちの乗っている馬車が画面中央を割って入るかのように登場する。その馬車の上へと、呪術者の目が10秒以上にわたって二重露光で映し出される。獲物に狙いを定めるかのような呪術者の目は、馬車の動きとともに消えるが、そのゆっくりとした動きによって不気味な印象が残される【図5】(2'37"-2'51")。



図5 『ホワイト・ゾンビ』(2'50")

こういった目のアップによって怪人の存在感を強調する表現は、1919年の『カリガリ博士』から始まり、1930年代に制作されたホラー映画には典型的なものといえる。すなわち、『悪魔スヴェンガリ』(1931)におけるユダヤ系の怪人、『魔人ドラキュラ』における東欧の吸血鬼、『ミイラ再生』におけるミイラもしくはエジプト人の謎の紳士らにも類似した映像表現が用いられた。それらの作品とは、支配の効果や恐怖を、術師の目のアップによって表現する、という視覚的な特徴だけでなく、非白人男性が、白人女性から意識や理性を奪い支配するという物語のプロットも共有している。この踏襲が、観客の目にも明らかだったことは、『ホワイト・ゾンビ』のレビューに「この作品は今日の熱帯版『悪魔スヴェンガリ』となろう」とあることからわかる[Rhodes 2001: 26-30, 94-95]。またこれらの視線を強調する演出は、俳優の演技力や、アップの映像によってのみなされたのではない。『悪魔スヴェンガリ』ではライトを当てることで黒目部分の色を飛ばし、白目のように見せ印象付ける手法が見られるが、『ホワイト・ゾンビ』ではさらに、呪術者の顔前に、両目の形をくりぬいたボール紙を置き、強いライトを当て暗闇から眼光のみが浮かび上がるように見せる撮影上の工夫があった[イングアンソ 2015: 29]【図6】。

この目を強調した映像と、ヒロインの女性の顔のアップの映像を用いた②視線の交差を表す繰り返しショットは、術師による白人女性の支配と操作を表現している。この表現は物語の中盤から頻繁に使用され、ゾンビとなったヒロインを操る際、印を結ぶようにして



図6 『ホワイ・ゾンビ』(2'39")

組まれた呪術者の手と、目を強調したショット、そして操られるように動くヒロインが交互に映し出される(57'20"-60'42")。マデリーンを操って恋人であるニールを襲わせるシーンでは、操られていることに抵抗する彼女に対し、呪術者による術の強化が、より力を込めた手と、目へとより近付いたショットを交互に30秒以上続けて映し出すことによって表現されている。前述の目元を強調する映像のみならず、術の行使を示す二者間の切り返しショットの使用は、『魔人スヴェンガリ』および原作『トリルビー』(1894)からの直接的な影響があり、それは脚本家のガーネット・ウェストンの発言からも伺える[Rhodes 2001: 57-58]。

この直接的な影響関係にあった二作品間にも、術の行使とその失敗を示すシーンにおいてはその相違が指摘できる。例えば『悪魔スヴェンガリ』では初めて術をかける際、術師と女性が顔を合わせ、視線を交差させていることが強調され、女性が目を閉じること自体に抵抗の意味が込められている。それに対し『ホワイ・ゾンビ』では、二人が遠くに離れていても、術をかけ、自在に操ることが可能になっている。また、『悪魔スヴェンガリ』においては切り返しショットでむすばれることによって、遠くに離れていても二者の意識が交差するものであることが示されているのだが、一方でルジャンドルの視線が執拗にマデリーンを捉えることがあっても、マデリーンが彼の目を直接的に見ることはない。例えば、死の直前にマデリーンが覗き込む杯にルジャンドルの顔が浮かび上がるが、マデリーンは「ここには死が見える」としか発言せず、必ずしもルジャンドルを見ているわけではないことが示される(23'57"-24'19")。

この術をめぐる視線の表現について、『ホワイ・ゾンビ』にはさらに特殊な映像が存在する。それは、交差する視線だけでなく、穴から覗くかのように、一方向的に女を見ろという、窺視のような視線の存在である。この表現の存在によって、『ホワイ・ゾンビ』での視線の強調には、意のままに人を操る術の不気味さだけではなく、自身の姿を現すことなく、しかし一方向的に女を眺め、欲望の対象とするという要素が内包されている。またこの「窺視」の表現には、同時代のドラキュラやスヴェンガリよりも、より時代を遡った『カリガリ博士』からの呼応を読み取ることもできるだろう。

ではこの「窺視」を行う③視線の主体とは術師に限られたものだろうか。というのも、S. S. プロウアーは「カリガリ博士が初めて登場するときのその凝視が観客のほうにまっすぐ向けられていること」は、観客の視線を映画へと引き入れる催眠機能であるとしてお

り、催眠術をかける主体が、術師と映画とに二重化されていることを指摘した [プロウアー 1983: 210]。さらにローズは『ホワイ・ゾンビ』の呪術者登場シーンにおけるこの主体の二重化は、画面への凝視だけでなく、視線の動きにも表れている、と指摘している [Rhodes 2001: 54-55]。ローズによれば、それはヒロインの乗る馬車を追う呪術者の視線であり、そこで目のアップは、画面中央に映った後、徐々に縮小しながら左手上方にフェードアウトする。その際、通常ならば、右手奥から左手前に動く馬車と中央で重なることで、動く馬車を呪術者が見つめていることが表現される。しかしながらここでは馬車が通り過ぎると、逆に左手上方へと不自然に動く。ローズは、この動きを、呪術者の目がヒロインを見つめている視線のみならず、観客と呪術者の視線が重なっていることの表れとしている [Rhodes 2001: 54-55]。

ではもし、このような視線が観客をも含むものならば、それによっていかなる効果が生み出されるだろうか。ここでは『カリガリ博士』と『ホワイ・ゾンビ』に共通するシーンの表現方法と作品全体においてそれが持つ意味から検討する。両作品には、術中にあるものが想い人へとナイフを振り上げながらも、何らかの理由によりそれが中断されるというシーンがある。プロウアーは『カリガリ博士』のこの黒いモンスター（チェザーレ）と白衣の花嫁の出会いを「原型的なプロット」とみなし、数々のホラー作品における定型とした。さらに、チェザーレが殺害を中断した理由とは、「盲目的な性の衝動」と「盲目的な、主人に服従する衝動」の拮抗を経て、前者が勝利したため、ととした。この解釈は、チェザーレが完全に人間性が奪われた「人形」か、単に催眠術をかけられた「人間」かの判断にかかっている。プロウアーは他の場面でチェザーレが花を愛でるシーンにも示唆されているのと同様に、チェザーレの躊躇を、彼に人間性が残されていることの発露と捉える [プロウアー 1980: 214-215]。このような解釈によってチェザーレは、不気味な操り人形でありながら人間性を失わずにいるもの、意識と意思を奪い取られた人間という同情を誘うモンスター、と理解されるのであり、「悪意にみちた力によってその夢のなかで自分を失うことをしいられる、夢を見る人間」に過ぎないものとなる。この新たに創出されたモンスターのイメージは、ゾンビ化したマデリーンにも重なり合う。またそのモンスターを操る術師もカリガリ博士と同様に、「はなれたところから支配するもの、自分がナイフをふりあげるところを見られずに殺人をおこなえる男」 [プロウアー 1980: 214-215] であり、マッドサイエンティストや「催眠術師的人物」 [プロウアー 1980: 209] の典型的なイメージを受け継いでいる。術下にあるはずのものたちの躊躇が明示されるこのシーンは、作品の山場であるとともに、物語における真に悪意に満ちたもの、本当のモンスターは誰なのかを、観客に理解させる役割を担っているのだ。

さらにこのシーンに至るまでの映像表現にも、両作品の影響関係を見いだすことができる。つまり、女性の寝室に忍び込むチェザーレを、ひし形のマスクによって視野が狭められたショットで捉えた映像である [プロウアー 1980: 210] 【図 7】 (37'53"-38'20")。映画作品においてこのようなマスクを使用した映像は、アイリス・ショットと呼ばれ、多くの場合、マスクの開閉によってシーンの切り替えがなされている。だがプロウアーによれば、この特殊な視界を用いることで、チェザーレのみが寝室に忍び込んでいるのではな



図7 『カリガリ博士』 (38'58")



図8 『ホワイト・ゾンビ』 (58'58")



図9 『ホワイト・ゾンビ』 (41'00")

く、隠れた場所から「犠牲者をのぞき見する、悪意をもった」また別の「見るもの」の視線が入り込んでいることが示される。つまり、出来事を操ろうとする術師の欲望の視線と、その出来事を目撃する第三者の視線とが二重化された映像表現である〔プロウアー1980: 215〕。

このように、視野を狭めることによって第三の視線を登場させる映像は、『ホワイト・ゾンビ』においても同様に、術下にあつて恋人を襲いに行くヒロインの姿を捉えたショットに指摘することができる。すなわち、『カリガリ博士』でのひし形のマスクは、『ホワイト・ゾンビ』では階段の欄干に施された装飾で代用され、プロットとともに類似した映像表現でなぞられる【図8】(58'54"-59'16")。恋人の元に向かうマデリーンの姿は、四葉の型にくりぬかれた装飾の隙間から覗き見られるよう映し出される。これはルジャンドルの術によってマデリーンが動いていることを示すと同時に、彼のその欲望が一方的であり、窃視という倒錯したものを含んでいることが示されるショットである。だが、さらにその直前に、ルジャンドル自身も同様のショットで捉えられている【図9】(40'52")。本作においてこのひし形の欄干を通した視線に、窃視が意味され、また第三者、観客の視線もが意図されているのならば、このルジャンドルをも捉えるショットには、ハイチという土地に起きる一連の不思議な出来事へと好奇の眼差しを向ける観客のスキャンダラスな欲望の視線とも重なり合うといえるだろう。

以上のように、呪術者の視線をめぐる三つの演出には、白人のカップルの間に第三者の欲望が入り込んでいることが示され、またその視線の主体にはルジャンドルだけでなく、もう1人の目撃者、すなわち観客もが意図されている。さらに当時のハリウッド内部の状況に鑑みれば、この白人女性マデリーンを欲望するムラートのルジャンドルという存在は、それ自体で両義的なものであった [村上 1999: 79]。すなわち本作が発表された1932年とは、「映画製作倫理規程」(プロダクション・コード)が作成された1930年と、その遵守をより徹底するための「映画倫理規程管理局 (PCA)」が発足した1934年のちょうど間にあたる。そのコードでは、映画で表現することを禁止すべき事項として、子供の性器露出や薬物の取引などとともに異人種間混交を挙げている。だがこの4年という空白はハリウッド内部での意志の相反を意味している。つまり、大恐慌を背景に、集客数を増やすため暴力や性的表現を過激化させる流れと、その過激化に伴う映画の低俗化を防ぐことこそが映画人気を保つのではないかとする流れである [北野 2001: 108-109; 赤尾 2015: 55]。ルジャンドルのマデリーンへの視線には、まさにその異人種間の異性関係がほのめかされている。そのタブーを扱いつつ、そこにホラー的要素と話題性を盛り込み、同時に、あまりにも明白にタブーを犯す批判をあびないように「ゾンビ化」という人種の攪乱がなされているのである。本作でルジャンドルが、同じ階層のムラートを「ゾンビ化」することによって支配可能な対象としたように、マデリーンをゾンビ化した意図は、一時的であれ白人女性を支配可能なモンスターの存在、少なくとも「白人」ではない何かにすることである。それによって映画表現上のタブーの侵犯が許され、その欲望の表現が可能となっている。

このように、本作は『カリガリ博士』や『悪魔スヴェンガリ』に代表される催眠術や夢遊病といった、当時しばしばホラー映画の題材となった症候をその行動描写の点で引き継ぎながら、同時に、窃視という倒錯的な欲望や異人種間の異性関係というタブーの要素を表現可能にした。またそれを映像で表現するマデリーンへの視線の演出は、同時代のホラー作品における様々な技法のコラージュでありながらも、単なる寄せ集めでは終わらず、「ゾンビ化」という事象、つまり離れた地にあるはずの異質な事象が、西洋社会へと浸潤していく恐怖を巧みに描き出している。『ホワイト・ゾンビ』における様々なゾンビの存在が示しているのは、本作がハイチの見聞録をそのまま実写化したものではなく、またことさらに植民地のみを好奇の視線の対象としているだけでなく、当時の西洋社会の内側にも存在した厄介な政治的問題や文化的な事象をも描ききっているということである。

4 おわりに

ヒロインを人間へと回帰させる結末には、ハイチをめぐるアメリカと西欧社会との政治的な状況を読み取ることができる。すなわち、第2章で見たように、ポーモンがフランスによる支配を意味し、ムラートのルジャンドルがその残響を示すとみなせば、彼らが共に命を落とす結末には、ヨーロッパによる植民地政策への非難が表わされているといえよ

う。またニールが、マデリーンを自らの手を汚すことなく取り返す、という「ハッピーエンド」には、アメリカによる植民地政策の称揚もしくは皮肉が読み取れるかもしれない。当時のハイチ経済に過剰に介入していた旧植民地政府を批判することによって、アメリカが自身の干渉を正当化し、さらには混血をよしとしない潔癖な支配を誇示することで、西欧諸国との差異化を図ろうとした当時のアメリカにおける政治的態度や心性を読み取ることも可能である。『ホワイイト・ゾンビ』に示された登場人物間に張り巡らされた複雑な対立構造や人種の細かな描写は、このように当時の社会におけるアクチュアルな問題を重層的に示唆している。第1章でみたように、奴隷のようなゾンビは、アメリカ国内における新たな種類の黒人労働者への複雑な感情や、ハイチという土地に対する好奇心が結合することによって生み出された。さらに第2章では、映画において「ゾンビ化」をめぐるさらに細かく分けられていく登場人物たちの人種表象が、当時のハイチとアメリカの双方の土地における人種に対する認識を反映していることを確認した。第3章では白人女性のゾンビ化をめぐる視線の分析によって、この映画が、1930年代前後に制作されたホラー映画から受けた影響を保持しつつも、ゾンビという新たなモンスターに、当時の政治・文化的問題に内包される恐怖を仮託していることを明らかにした。

『ホワイイト・ゾンビ』は、一見するとホラー映画に典型的な物語構造を持ち、そこでは宗主国と被植民地、または人間と非人間、生と死といった大きな二項対立の危機やその乗り越え、という構図を提示している。だが、ゾンビという、恐ろしいものでありながら、同情や共感を覚えずにはいられないものへの描写を見ていけば、その単純な構図にはおさまらない映画であることがわかる。それは本作が黒人奴隷やヴードゥー教への不安や脅威を背景にした作品でありながらも、野蛮さのみを印象づけることはせず、カリブの島々への好奇心や憧憬といった無邪気な眼差しをも隠しきれずにいたためだろう。長きにわたる植民地支配の歴史を背景に、カリブの島々は文化的にも人種的にも大きな変容を強いられながらも、西洋の宗教や文化をむしろ積極的に取り込み、新たな政治体制や、豊かな宗教儀式や民話を生み出した。その柔軟さを見習うように、ハルペリン兄弟は、ゾンビという新たなモンスター誕生の基盤を作り出したのだ。

<参考文献>

- 赤尾千波 2015 「アメリカ映画に見る黒人ステレオタイプ——「国民の創生」から「アバター」まで」富山大学出版会。
- 岩瀬由佳 2006 「白い身体に潜む闇——アフロ系女性作家間におけるカリブ表象のねじれ」『F-GENS ジャーナル』（お茶の水女子大学 21 世紀 COE プログラム：ジェンダー研究のフロンティア）6: pp.13-20。
- イングアンソ, オジー 2015 『ゾンビ映画年代記』高橋ヨシキ監訳、パイ・インターナショナル。
- 北野圭介 2001 『ハリウッド 100 年史講義——夢の工場から夢の王国へ』平凡社。
- 小泉八雲 1991(1887-89) 「わが家の女中」『クレオール物語』平川祐弘訳、講談社学術文庫、pp.263-305。

- シーブルック, ウィリアム 1968 (1929) 『魔法の島』 林剛至訳、大陸書房。
- スカル, デイヴィット・J 1998 『モンスターショー——怪奇映画の文化史』 榎木玲子訳、国書刊行会。
- 1997 『ハリウッド・ゴシック——ドラキュラの世紀』 仁賀克雄訳、国書刊行会。
- バタイユ, ジョルジュ 1974(1929) 「屠殺場」『ドキュマン』 片山正樹訳、二見書房、pp.81-82。
- 福永保代 2016 「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質」『フェリス女学院大学文学部紀要』 51: pp.141-165。
- プロウアー, S. S 1983 『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。
- 真島一郎 2000 「ヤフバ・ハベ幻想」鈴木 雅雄・真島一郎編『文化解体の想像力——シュルレアリスムと人類学的思考の近代』 人文書院、pp.194-220。
- 村上由見子 1999 「多文化主義時代と映像——ハリウッド映画の中のアジア人」立教アメリカン・スタディーズ 21 巻、pp.71-92。
- 村上由美子 1993 『イエロー・フェイス——ハリウッド映画にみるアジア人の肖像』 朝日選書。
- ラックハースト, ロジャー 2017 『ゾンビ最強完全ガイド』 福田篤人訳、エクスナレッジ。
- レリス, ミシェル 1932 「《死せる頭》あるいは錬金術師の女」鈴木 雅雄・真島一郎編『文化解体の想像力 シュルレアリスムと人類学的思考の近代』 真島一郎訳、人文書院、pp.184-193。
- Bishop, Kyle William 2008 The Sub-Subaltern Monster: Imperialist Hegemony and the Cinematic Voodoo Zombie. *The Journal of American Culture*. 31(2): 141-152.
- Bishop, Kyle William 2010 *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. North Carolina: McFarland.
- Kordas, Ann 2011 New South, New Immigrants, New Women, New Zombies: The Historical Development of the Zombie in American Popular Culture. In Cory James Rushton and Christopher M. Moreman eds. *Race, Oppression and The Zombie: Essays on Cross-Cultural Appropriations of the Caribbean Tradition*. North Carolina: McFarland.
- Moreau de Saint-Méry 1797 *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint Domingue (etc.) tome 1*. In Blanche Maurel and Étienne Taillemite eds. Paris: Société Française d'Histoire d'Outre-Mer.
- Murphy, Kieran. M 2011 *WHITE ZOMBIE. Contemporary French and Francophone Studies*, 15(1): 47-55.
- Luckhurst, Roger 2015 *Zombies: A Cultural History*. London: Reaktion Books.
- Rhodes, Gary D. 2001 *White Zombie: Anatomy of a Horror Film*. North Carolina: McFarland.

Seabrook, William B. 1929 *The Magic Island*. New York: Literary Guild of America.
Williams, Tony 1983 White zombie: Haitian horror. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*.
28: 18-20.

<参考資料>

ヴィクター・ハルペリン 1932 『恐怖城 (ホワイト・ゾンビ)』 (有限会社フォワード、DVD) 及び “*White Zombie : Kino Classics' Remastered Edition*” (Kino Lorber films, Blu-ray)
ヴィクター・ハルペリン 1936 *Revolt of the Zombies*
<https://www.youtube.com/watch?v=ziARRnMk5iU> (2018 年 6 月確認)
トッド・ブラウニング 1932 『魔人ドラキュラ』 (NBC ユニバーサル・エンターテイメントジャパン、Blu-ray)
アーチャー・メイヨ 1931 『悪魔スヴェンガリ』 (IVC,DVD)
カール・フロイント 1931 『ミイラ再生』 (NBC ユニバーサル・エンターテイメントジャパン、Blu-ray)
ロベルト・ヴィーネ 1919 『カリガリ博士』 (IVC,DVD) 及び “*Das Cabinet Des Dr. Caligari*” (Eureka! Masters of Cinema , Blu-ray)

**Description of Zombies in White Zombie
: In the Context of Magic Island and Classic Horror Movies**

Asako fukuda

Keywords : Zombie, “*White Zombie*”, “*Magic Island*”, Haiti, Voodoo

White Zombie (1932) is considered the first feature-length zombie film. Prior literature argues that the concept of a zombie emerged from encounters with voodoo magic in Haiti, and the zombie acted as a metaphor for slaves. However, this film contains zombies returning to human form and zombies that are given names and distinctive personality traits. The paper asks why the zombies were presented in this way.

This paper first, inquires into the notion of a slave-like zombie responding to the curiosity of Americans from this particular period of the 1930s. It then discusses the representation of a white female zombie, reflecting the complexity of problems such as race and hierarchy inside Haiti, and the position of America in Western society at that time. Finally, it explores the relationship between

the magician and the heroine in the context of horror movies from the 1930s. Thus, by analyzing how zombies were depicted in *White Zombie*, this paper explores how the film acts as not only a documentation of experiences in Haiti, but also how it describes many problems pertaining to social and culture existing in Western society in the 1930s.