

國學院大學學術情報リポジトリ

Contemporary Allusions in They Live

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2023-02-05 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: Kamiishida, Reiko メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/00000030

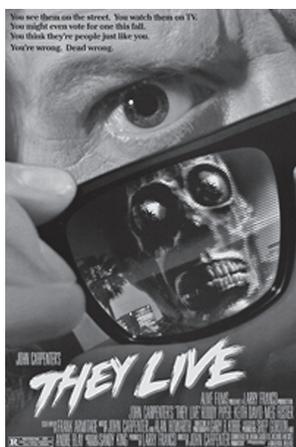
『ゼイリブ』に描かれる 同時代からの引喩について

上石田麗子

2014年9月3日、1988年にアメリカで公開されたあるSF映画のBlu-ray版が発売され、9月7日午前2時12分時点でのAmazon.co.jpの外国SF映画ランキングで9位を維持している。⁽¹⁾ 公開後26年を経てなお求心力のある映画だということが、売上の高さからうかがえる。本論文の目的は、ジョン・カーペンター監督によるこのアメリカ映画、『ゼイリブ』(They Live)に託されたメッセージを、原作との比較や社会情勢・時代背景の解明を通じ、つまびらかにすることである。第一に、Ray Nelsonの原作“Eight O'clock in the Morning”(1963)、映画に直接的に影響を与えたコミック“Nada”(1986)⁽²⁾と、映画『ゼイリブ』を比較し、映画において改変された部分を明らかにし、改変の意図を解釈する。第二に、レーガン政権下におけるアメリカの社会情勢、80年代になって出現したMTVの影響や、テレビ、広告、サブリミナル効果、グラフィティの描写を分析し、映画内では明らかにされない同時代からの引喩の意図について考察する。最後に、作品に頻出する「干渉」(“interference”)という単語を中心に、個人の価値観におけるメディアを通じて得られる情報の重要性を考えたい。

序論

これまでに『ゼイリブ』関連の雑誌記事や研究論文では、原作となった短編小説、コミックと映画との比較が試みられたことはない。そのため本論ではまず原作との比較を通じ、映画独自の視点を分析する。しかしその前に議論の前提として、『ゼイリブ』中のエイリアン“THEY”と、主人公がサングラスをかけたときに見えるようになる広告のメッセージについて言及しておきたい。



(Fig. 1 *They Live*アメリカ公開時の劇場用ポスター。(3) サングラスの中に写っているのが“THEY”)

社会派SFと評されることの多い⁽⁴⁾ 今作の劇中で、エイリアン・宇宙人という言葉は使われず、エンドロールではこの骸骨のような人びとは“ghoul”（屍鬼）と呼ばれている。「グール」とは、「屍肉を食べる者」という意味で、原作となった小説やコミックと同じように、この物語のエイリアンの目当ては人間の肉というほのめかしがされている。しかし、『ゼイリブ』のグールがここで食べているのは屍肉ではなく人間の欲望、特に消費欲ではないかという話は後述する。「金を持っている奴がルールを作る」という世界観で、ヤッピー⁽⁵⁾に扮したエイリアンと、貧しい労働者としての地球人の姿が対比されている。

しかし、劇中で一度も彼らはグールという名称で呼ばれない。そのことについて、『ゼイリブ』をシーン単位で詳しく解説した本を書いた作家のJonathan Lethemは、以下のような指摘をしている。

(人々にエイリアンの存在を訴える) ハッカーが決してやらないのは、脅威の正体を明らかにすることだ。エイリアンとも、グールとも、ほかのどんな名称でも呼ばない。代名詞“They”の化身である存在は、映画のタイトルと共謀し、曖昧さを包含することによってどんな怪物の名前よりも心をかき乱す。⁽⁶⁾

この正体が特定されない不気味な存在である「彼ら」が、広告を用いて人間たちに発しているメタ・メッセージは、身もふたもない。ざっと挙げると、「従え」、「結婚して産めよ増やせよ」、「自立した考えを持つな」、「消費せよ」、「買え」、「TVを観よ」、「服従せよ」、「眠ったままでいる」、「権威を疑うな」、「順応せよ」、(紙幣に書かれていた)「これがお前の神だ」等だ。⁽⁷⁾ エイリアンが広告により人間

の洗脳を試みる映画という点が強烈だったのか、『キネマ旬報』1989年2月上旬号に掲載された本作についての記事のキャッチコピーは、「ブレイン・ウォッシュ・ホラー」である。⁽⁸⁾

ゲールと潜在的メッセージという二つの要素が『ゼイリブ』の強烈なヴィジュアル・イメージをなしているが、必ずしも原作の忠実な映画化ではない。二つの原作と対比し、映画独自の意図を浮き彫りにするために、Ray Nelsonの原作“Eight O'clock in the Morning”(1963)や、直接的に映画に影響を与えたコミック“Nada”(1985)との比較研究を行う。

1. 原作との比較

比較①：Ray Nelsonの“Eight O'clock in the Morning” (1963)

Ray Nelsonの“Eight O'clock in the Morning”は、5ページほどの短編である。後続するコミックと映画のプロットの原型となっているので、少し長くなるが粗筋を紹介する。主人公の名前はGeorge Nada。作中一度も名前と言及されなかった『ゼイリブ』のネイダとは異なり、ジョージと呼ばれている。Nadaというのは、原作、コミック、そして映画の主人公にも用いられる名称だが、スペイン語で“Nothing”という意味だ。ネイダはnobody、つまりeveryman（どこにでもいる普通の男）よりもさらに卑小な、何者でもない人間、というくらいの意味だろうか。映画では主人公がエイリアンの存在に気付く瞬間は「サングラスをかけること」に改変されていたが、原作小説では催眠術から目が覚めることが主人公の覚醒のきっかけとなっている。そして、原作の“They”は、“ghoul”ではなく“Fascinator”、つまり「魅惑者」と呼ばれる。

小説のジョージは、「魅惑者」に自分が覚醒したということを感じていないふりをする点でも、サングラスをかけて騒ぎ、スーパーマーケットを混乱の渦に陥れた映画のネイダとは異なる。

地球の支配者である「魅惑者」たちの外見は、「緑色の爬虫類めいた肌」で、「複数の黄色の目を持つ」⁽⁹⁾と描写されている。面白いことに、ジョージは「魅惑者」の正体に気付いていても、見つめているといつのまにか洗脳されてしまいそうだと感じる。

通りを歩いている途中で、ジョージは魅惑者の複数の目と様々な命令が印刷された写真の載ったポスターを見た。「8時間働け、8時間遊べ、8時間眠れ」、「結婚して産めよ増やせよ」などだ。ある店のTVがジョージの目を引いたが、すんでのところで彼は目を逸らした。スクリーンの中の魅惑者を見なければ、ジョージは「チャンネルはこのままで」という命令に抗うことができた。⁽¹⁰⁾

魅惑者たちは、まさにその名の通り、人間を魅了する者たちだ。彼らの正体が分かっていながらも魅了されそうになってしまう揺らぎを、ジョージは意識している。その点で、ガールに対する態度が一貫している映画のネイダとは異なる。ここでのジョージと魅惑者の攻防は、広告というものの特性をよく現しているように思える。広告の目的が商品を買わせることであるならば、その目的に気づいている消費者にも商品を買わせるくらい、魅惑的なメッセージを放たなければならない。魅惑者は、懐疑的なジョージさえ幻惑するという意味で、魅力的な広告と同じような特性を備えている。

また、ジョージは支配者が見てもらいたい方法で彼らを見る誘惑にかられる。「ポスター、TV、通りすがりのエイリアンから時々飛んでくる命令は、彼に完璧な支配力を及ぼしてはいないようだったが、彼はそれでも従いたい、彼の主人が彼に見てほしい方法でこれらの出来事を見たいという強い誘惑に彼はかられた」⁽¹¹⁾ 一方で、「支配者たちは、力を及ぼすには、自分たちが力を持っていると信じる必要がある」⁽¹²⁾ というのが興味深い。「彼ら」もまた、自分自身を欺かなければならないのだ。

これらの描写から分かるのは、ジョージの自立心と魅惑者の支配力は、微妙な意識のせめぎあいに左右され、二者間のパワーバランスが絶えず揺れ動いているということだ。

帰宅するとすぐにテレビのプラグを抜くジョージだが、隣人のテレビからは鳥の鳴き声のような金切声で、「政府に従え」「従え!」「働け!」⁽¹³⁾ といったメッセージが聞こえる。「君の支配者 (Control) だ」と名乗る警察署長から電話がかかってくる。「君は老人だ。明日の朝8時に君の心臓は止まる」と言われる。

ジョージに撲殺されたエイリアンが持っていた小さなラジオのようなものから、聞いたことのない言語が聞こえてくる。どうやら彼らは、このラジオを通して連絡をとっているようだ (映画ではこのガジェットは、瞬間移動も可能な腕時計に変更されていた)。

ほかの人たちも覚醒させることを決意したジョージは、ガールフレンドのLilの家に行く。彼らの言い争いの声を聞きつけ、声をトーンダウンするよう言ってきた隣人がエイリアンであることを見抜いたジョージは、彼をリルの目の前で殺す。彼女の目にはジョージに殺されたのがエイリアンだとは映らず、彼の言うことを信じない。エイリアンは、ジョージの目の前で人間の姿になったり爬虫類の姿になったりする。

隣人宅へ行くと、人間の骨や頭蓋骨、半分食べられた手が見つかる。エイリアンたちが人間を食べていたことが分かり、彼らの目的が人間の捕食であったことがここで判明する。

少し監督ジョン・カーペンターの話をする、本来彼はこういったグロテスク描写を好んで用いた監督であり、その様子は『遊星からの物体X』(1982)や前作

の『パラダイム』(1987)や近年の『ゴースト・オブ・マーズ』(2001)を観れば分かる。なぜ彼は、原作にあったこのような描写を『ゼイリブ』では避けたのか。ゲールたちを陰惨な食人描写ではなく、ネクタイを締め背広を着こんだヤッピーの外見で表現することで何を意図したかは、のちに論じる。

原作小説の話に戻る。ジョージは人々を覚醒させるために、都市で最も大きなTVスタジオに行き、「われわれはあなたがたの友人である」と呼びかけていたエイリアンを撃つ。そしてエイリアンのしわがれ声を真似、「起きろ、起きろ。ありのままのわれわれの姿を見て、われわれを殺せ」とTVの向こうの視聴者に訴えかける。街がその朝に聞いたのは、ジョージの声だったが、姿は魅惑者のものだった。死んだエイリアン・アナウンサーの姿を映したまま声真似をしたのだ。その後、人間たちの対エイリアン戦争が始まったことが語り手により知らされるが、結局、ジョージは朝の8時に死んでしまう。「支配者」の予言通りジョージが死んでしまったことで、彼自身の洗脳は解けていなかったのかという疑問が残る。このことにつき、Aclandは次のような違和感を示している。「結論は奇妙なものだ。ネイダは覚醒したにもかかわらず、結末は彼が催眠状態から覚めていないことを示唆する。彼は魅惑者の命令に従い、死ぬのである」⁽¹⁴⁾

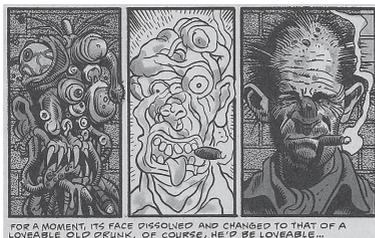
映画とは異なり、ジョージは銃で撃たれてではなく、心臓発作を起こして死ぬ。また映画と異なり、テレビ局のアンテナを撃ち放送そのものを止めるのではなく、エイリアンの声で命令を出している点も注目に値する。つまり、原作のジョージは最後にメディアを利用した。彼がエイリアンの姿と声を借り、メッセージを伝え人々に戦争を引き起こさせたとすることは、ジョージ以外の人がメディアを通じて操られたままだということだ。したがって、原作小説の結末で、人間が本当の意味でメディアの嘘から覚醒していたとは言えない。一方、映画のネイダは、電波を発信していたアンテナを撃つことにより、メディアそのものの働きを阻害する。この行為は、1996年の『エスケープ・フロム・L.A.』で全世界の電力を消滅させたスネーク・プリスキンを先取りしている。メディアを利用したジョージと破壊したネイダの違いがなにを意味するのかについては後に考察するとして、次に、コミック版の“Nada”の話に移る。

比較②：Bill Wrayの“Nada” (*Alien Encounters*. No. 6, April, 1986.)

この1986年のコミック版は小説の忠実な漫画化である。以下に小説版と同じ点を列挙する。

- (1) ジョージは催眠術師に術を解かれて覚醒する。
- (2) “They”の呼び名が“Fascinators”である。
- (3) 婚約者のリルは、ジョージに殺されたのがエイリアンだとは信じない。
- (4) 電話がかかってきて、「お前は明日の朝8時に死ぬ」と言われる。
- (5) 原作小説にあった「爬虫類的で目がいくつもある」といった描写が忠実に、

そしてグロテスク度を増して再現されている。



(Fig. 2. *Nada*. (15))

- (6) エイリアンが人間をバラバラにして食べるカニバル描写がある。ここから、彼らは食料を求めて地球にやってきたことがはっきりする。



(Fig. 3. *Ibid.*)

- (7) 主人公がエイリアンのアナウンサーを撃つ。
 (8) エイリアン・アナウンサーの声真似をして「我々を殺せ」というメッセージを放送するネイダ。視聴者の目には、ネイダはエイリアンの姿に見える。
 (9) ジョージは心臓発作で死に、「自分は名前の通り無となって終わるのだ」⁽¹⁶⁾という独白で終わる。人間とエイリアンの戦争が始まるが、最後のコマで、ネイダ自身は「無」に戻る

唯一小説とコミックの違いが感じられるのは、エイリアンと人間の女性の性交シーンがある点だ。

(Fig. 4. *Ibid.*)

鷲巢義明氏によると、映画『ゼイリブ』に直接的影響を与えたのは、小説ではなくこのコミック版とのことだ。⁽¹⁷⁾ コミック版では、エイリアンと性的交渉を行う女性のコマがあるが、それは直接的に『ゼイリブ』のラストシーンに影響を与えたであろうと思われる。映画はネイダの最期ではなく、エイリアンの正体に気づき、悲鳴を上げる地球人女性の顔で終わる。

比較③： *They Live* (Dir. John Carpenter, 1988)

原作小説、コミックの概要を見てきたので、映画の話に移る。本作は「日常に潜むエイリアン」系のSF映画の系譜に連なり、雑誌 *Cinefantastique* の1989年の記事では類似作品として、『ボディ・スナッチャー / 恐怖の街』(1956)、『宇宙からの侵略生物』(1957)、『バカルー・バンザイの冒険』(1984)が挙げられている。⁽¹⁸⁾ また、「疎外された現代社会の空間から未来を鑄造したSF作品」⁽¹⁹⁾の先達として、ゴダールの『アルファヴィル』やジョージ・ルーカスの『THX1138』も、しばしば引き合いに出される。

作品の成立背景について、前出の *Cinefantastique* 誌は以下のように説明する。「ネルソンの小説がエクリプス・コミックスにより翻案されたとき、カーペンターの目にとまった。カーペンターは権利を買い、シュップ・ゴードンとアンドレ・ブレイのアライヴ・フィルムとの4つの映画製作契約のうち、二番目の作品にするべく制作に取りかかった」⁽²⁰⁾

ここで、監督ジョン・カーペンターの作風について概観したい。カーペンターは、町にぶらりとやってきたアウトローが争いに巻き込まれるという、西部劇のフォーマットを好んで用いる。同じフォーマットを用いた映画としては、『ニューヨーク1997』(1981)、『ゴーストハンターズ』(1986)、『エスケープ・フロム・L.A.』(1996)がある。カーペンターのヒーロー造形には、アウトローやアウトサイダーという、西部劇のヒーローの特徴が表れている。『ゼイリブ』もまた、出自の明

らかにされない主人公が、たまたま訪れた街で、ある状況に巻き込まれ、戦わざるを得なくなるといった、西部劇風の展開になる。

They Live と西部劇の類似点

- ・アウトローが街にぶらりとやってくる。(ジョン・フォード監督、ジョン・ウェイン主演の『搜索者』がしばしば引き合いに出される。)
- ・現代の大都市Los Angeles (映画内の名前はJusticeville) を舞台としているが、冒頭は西部劇に出てくるような赤茶けた色合いの街を、ネイダが歩くところから始まる。
- ・さすらいの主人公。
- ・主人公がたった一人で戦うことになるラスト。⁽²¹⁾

どちらかというとなワール小説や近未来小説を思わせた原作小説・コミックと異なり、映画には大幅に西部劇風のアレンジが加えられている。

次に、エイリアンの造形面でも、原作小説・コミックとは大幅に異なっている。Fig.1で見たように、『ゼイリブ』のグールは爬虫類のようではなく、面の皮を剥がれ頭蓋骨が露わになったような顔だ。そして、酔っぱらいの気のいいおじさんではなくヤッピーの外見をしている。ヤッピーとして表象される理由については、以下の時代背景説明で見ていきたい。

2. 80年代との関わりから

次に、1980年代アメリカという、時代・社会背景の考察に移る。主人公ネイダについて、Le BlancとOdellは、以下のように説明する。「彼は叶わなかった夢、彼の覚醒は1980年代にクリエイティビティを阻害した抑圧的で保守的なレーガンとサッチャーの政策への回答を象徴する」。⁽²²⁾ 原作小説、コミックでは、ネイダは少なくとも賃貸アパートに住む独身男性である。それが映画においては、ホームレスに改変されている。

まずは、映画が撮られた80年代アメリカの情勢を、Stephen Princeの*American Cinema of the 1980s*を参考に概観する。レーガンは1980年に第40代アメリカ大統領に就任し、1988年までの8年間その座についていた。鈴木則稔氏によると、「福祉など国家の介入より市場機構の自由な運営を重視する『新自由主義』と呼ばれる立場に基づく政策群」⁽²³⁾ レーガノミックスに基づき、自由競争、自由貿易、福祉予算削減、減税、企業への規制緩和、ソビエトとの対決路線、戦略防衛構想（「スターウォーズ計画」）などを推進した。80年代は、巨大企業による映画会社買収が頻繁に行われた時代でもあった。マーティン・デヴィスが21世紀フォックス(1981)、コカ・コーラ社はコロンビア・ピクチャーズ(1982)、ルパート・マードッ

クのニュー・コープが21世紀フォックス(1985)、ターナー・ブロードキャスティング・システムが、MGA/UA(1986)、1989年にはソニーがコロムビア・ピクチャーズを買収した。そして映画史的に重要なのは、1985年4月、ハル・ローチ・スタジオが古典的な白黒映画を着色化してホーム・ビデオ版を販売することを告知したことだ。⁽²⁴⁾

(1)レーガン時代

次に、レーガンの時代が80年代アメリカの政治的文化的傾向をどのように変化させたかについてのPrinceの記述をまとめると、以下のようなになる。レーガン時代、極端に右傾化したアメリカは、福祉を嫌い、富裕層に有利な減税をおこない、キリスト教右派と結びつき、宗教に基づいた道徳観をアメリカの政治に持ち込み、ソビエト拡大の恐怖を煽り、アメリカを1950年代の強硬派の反共μμニスト的な国に戻した。⁽²⁵⁾『ゼイリブ』が基づいているのは、そのような時代背景だ。

次に、Deron Overpeckの論文“1988: Movies and Images of Reality”を参考に、レーガンがメディア上でどのようなふるまいをしたのか見ていく。大統領時代の8年間、元俳優だったレーガンはメディアをうまく利用した。

8年間、レーガンは自分のメッセージを普及させるのに手慣れた様子でメディアを利用した。前任者の誰よりも、レーガンは大統領職に就くにはイメージが重要であることを理解していた。彼が公衆の前に現れるときは、テレビ画面上のインパクトが最大限効果的であるよう演出されていた。[...]レーガンのコミュニケーション戦略は、「内容は軽く、しかしスローガンは鋭くだった(たとえば、「四年前よりもいい生活をしていますか?」など)レーガンは大衆が問題の複雑さを理解しているとも、決意の固さに注意を払うとも考えていなかった。大切なのは、視聴者を興奮させる短く、記憶に残りやすい返答だった。⁽²⁶⁾

『ゼイリブ』の主人公には西部劇のモチーフが使われていると先述したが、レーガンもまた、「国を正しい方向へ導くカウボーイ」のイメージを利用していた。「レーガンが提示した刺激的イメージは、アメリカの偉大さを回復させようとしている献身的な家父長というものだった。彼はしばしばカウボーイ・ハット、ジーンズ、そしてデニムシャツを身に着け、活力と安全を取り戻すべく国を導く道徳的確信を備えた男らしい普通人というイメージを演出した」⁽²⁷⁾とOverpeckは解説する。この格好、この道徳的確信は、『ゼイリブ』におけるネイダを思い起こさせる。カーペンターは、この映画を「実存主義的西部劇」⁽²⁸⁾であり、「道徳劇」だと言っていた。同じように西部劇のカウボーイのイメージを用いながら、かたや家父長、かたや秩序の破壊者と、レーガンとカーペンターは正反対のキャラク

ターを作り上げた。

また、レーガン夫妻は高価な品の消費も好み、「彼らの高級品への嗜好はこの10年の派手な散財を正当化し、80年代文化の貧者への冷淡な態度を正当化」した。⁽²⁹⁾ 国の借金は増え、貧富の差が広がり、多くの家族がレーガン着任時よりも貧しくなっていた。⁽³⁰⁾

アメリカ大衆は将来に対し悲観的になっていき、レーガンの「催眠術にかかっているような陽気さ」⁽³¹⁾ は、マイナス・イメージとなっていた。レーガンは難しい現実直面していないように見えた。レーガン政権で財務相長官を務めたドナルド・リーガンは、レーガンのことを「幻想と妄想の達人」と評していたそうだ。このレーガン評は、『ゼイリブ』においてエイリアンによる催眠術にかかり消費社会にどっぷりつかった人間を思い起こさせる。

(2) サブリミナル効果

80年代のアメリカで、人の感覚を麻痺させるような消費社会を象徴する人物がレーガンであったという話をしてきた。次に、原作小説から描かれていた、消費を促すサブリミナル広告の話に移りたい。Martin A. LeeとNorman Solomonのメディアに遍在するバイアスについての研究書、*Unreliable Sources: A Guide to Detecting Bias in News Media* によると、CIAのサブリミナル効果の実験が20世紀半ばに行われていた。

広範囲にわたり、何百万もの資金を投入した行動修正プログラムの一環として、CIAはアメリカの映画館でサブリミナル効果を用いた実験を行った。CIAの科学者たちは、TVと映画というメディアには、とくにサブリミナル操作（つまりほんの一瞬の映像を通じて理性の防御作用を回避する操作）の伝導性があると理解していた。1955年11月21日の日付がつけられたかつての機密書類には、「映画を観ているあいだの全般的意識の低下は、いかに催眠術にかかっているときと同じように同化と暗示の現象を容易に導くか」を記録している。ほかのCIA報告書によると、「『ポップコーンを食べる』や『コーラを飲む』のような商業広告が5秒に一回の感覚で3000分の1秒の速さで映画館のスクリーンにかけられたとき、サブリミナル手法は一定の効果を上げた」ということだ。最近のジョン・カーペンターの映画『ゼイリブ』のように、そのCIA文書は「サブリミナル効果が「従え」というようなメッセージの視覚的暗示を宣伝するために利用することはできないかどうか」、試すことを推奨している。⁽³²⁾

サブリミナル効果の疑似科学性はさておき、ある時代のアメリカでCIAにより効果が試され、広告に利用できないか検証されたことは確かなようである。David

Woodsも指摘するとおり、『ゼイリブ』は、「権力の座についている者が、一般大衆を犠牲にして自分たちだけ金持ちになるためにエイリアンと結託する」⁽³³⁾ 映画だが、その過程で大衆は「サブリミナルなメディア・メッセージの氾濫によって受動的な存在形態に留められて」いる。劇中、民衆にその状態を伝えようとするレジスタンスの一人「ハッカー」が、「科学者集団が偶然、「眠ったままでいろ」「利己的なままでいろ」「静かなままでいろ」というシグナルが送られていることを発見した」と述べる場面がある。⁽³⁴⁾ 「広告が人々の目を惑わす潜在的なメッセージを発している」という点は、小説、コミック、映画を通じ物語の根幹に関わる要素であることは間違いない。皮肉なのは、CIAがサブリミナル効果の実験に映画を用いたのに対し、カーペンターは劇中テレビというメディアを攻撃する一方、映画は標的にしていないことだ。また、「真実の声」を伝える道具として牧師が用いるのはラジオである。カーペンターが意識的にテレビを消費社会の象徴として批判対象にしていたことが、ここから明らかになる。

(3)消費をうながす広告への対抗手段としてのグラフィティ

レーガン政権下の80年代アメリカもまた、「貧しい者がますます貧しくなるなかで、物欲を刺激するテレビの宣伝」が皮肉なコントラストをなしていた時代だった。Muirは、レーガンとMTVの時代だった1980年代の現実社会と広告の乖離について、以下のように述べている。⁽³⁵⁾

フランク・アーミティッジとして書いた脚本のなかで、ジョン・カーペンターは貧困、ホームレス問題、失業問題、人種差別、暴力を、二つのことの結果だとしている。アメリカ社会の経済的にもっとも成功した上流階級から富がけっして下の方にしみだしてはこないレーガン時代のヴァードゥー経済と、売るための手段としてのTVの台頭である。MTVの優勢とその短いカットをつなげた映像は、商品をより素早く、効果的に、そしてよりぎらぎらと飾り立てて売ることができると保障しただけだった。経済の現実によって人々がますます貧しくなる一方で、彼らはTVから垂れ流されるメッセージのために、より多くを欲するようになっていた。⁽³⁶⁾

人々が貧困に陥る中、絶えず消費欲を刺激するメディアの存在は、映画においてはジャスティスヴィル住人の惨状とテレビ上のファッションショーの対比によく表れている。立ち退きを強行する警官隊がジャスティスヴィルを襲撃した翌朝、壊滅の状態の敷地にほろきれとほかの私有物が散らばる一方、TVはまだ点いており、ファッションショーが放送されている。⁽³⁷⁾

このような消費をうながす広告とは対照的に、体制側の欺瞞と嘘を告発するためのメッセージとして、この映画ではグラフィティが用いられている。『現代アー

ト事典』における楠見清氏の説明によると、「グラフィティとは建築物の外壁や鉄道車両などにスプレー塗料やマーカーを材料として描かれる落書きで、1970年代ニューヨークで始められ、80年代以降ヒップホップ・カルチャーの流行とともに世界各地に伝播した」ものだ。「その多くは器物損壊や不法侵入などイリーガル(不法)な行為である」。⁽³⁸⁾少数者の繁栄のために民衆が犠牲にされる世界を「劇的に表現するために、アメリカ社会の最底辺層のアート・フォームであるグラフィティのショットからカーペンターは映画を始めた」とJohn Kenneth Muirは指摘する。⁽³⁹⁾ジャスティスヴィルの屋内でネイダは、「奴らは生きている、俺たちは眠っている」というもう一つのスローガンを見つける。しかしLethemも指摘するように、このグラフィティは「すでに知っているもののためだけのもの」⁽⁴⁰⁾であり、「ロッカールームの壁に貼られたコーチの励ましの言葉のように、レジスタンス内だけで通じる応援の言葉」のようなものだ。

上記のように、エイリアンによるサブプリミナル広告と、レジスタンスによるグラフィティを用いた告発という二つの種類のメッセージが映画内には存在している。リーサムはさらに、この映画には公共の場に存在するテキストには、四つの層が存在すると指摘する。

『ゼイリブ』には公共の場に置かれたテキストが少なくとも四つは存在する。三つは映画製作者たちのコントロール下にある。最初は雑誌、新聞、コンピュータ上の掲示板、そしてカリブ海での休暇といった人々を操作するためのフィクションの層である。第二は、その(広告)下に隠された「従え、TVを観ろ、無気力をあがめよ、人間性を疑え」といった不快な命令のむき出しの真実である。第三は、「奴らは生きている、俺たちは眠っている」といった、偽のグラフィティの殴り書きである。第四の層は、ロケ撮影のドキュメンタリー効果のためにフレーム内におさめられた、そしておそらくは予算の限界のために際立つこととなったものである。つまり、通り過ぎるカメラの一瞥によってランダムに永久に記録されることとなった、もしくは正当に違法な(引用者注：つまりは現実のロケ地にあった)グラフィティである(ネイダの袋小路にある大きなゴミ箱の側面に描かれていたPARK CENTのような)。⁽⁴¹⁾

「公共の場に置かれたテキストの四つの層」(Lethem)

「カリブ海での休暇をどうぞ」
「従え」「TVを観ろ」
「奴らは生きている。俺たちは眠っている」
“PARK CENT” (現実にロケ地にあったグラフィティ)

第四の層のような現実のグラフィティをまぎれこませることにより、この映画は80年代のロサンゼルスの実現を参照項としている。

このようにグラフィティという形で80年代の現実を紛れこませた映画だが、カーペンターが盛りこんだ現実には、レーガン政権とグラフィティだけではない。「ジョージ・ロメロとジョン・カーペンターのような監督の映画における暴力描写は過剰だ」と劇中のTV番組で言うエイリアン映画コメンテーターは、著名な映画評論家のジーン・シスケルとロジャー・エバートを表し、“They colorized it.”という断片的な台詞は、80年代後半にメディア王テッド・ターナーらが積極的に行った白黒の古典映画着色化のトレンドを表している、リーサムは指摘する。⁽⁴²⁾

原作の短編小説やコミックと異なり、『ゼイリブ』のエイリアンの動機は明らかにされない。しかし、名前はGhoul（「屍肉鬼」）とクレジットに出ている。彼らが、頭蓋骨から面の皮が剥がされたこと以外は、普通のヤッピーに見えるというのは非常に象徴的だ。厚い面の皮を剥げば、労働者から恥ぢかしげもなく搾取し、自らは恩恵を掬い取る富裕層の1%を表しているのだ。ここで、政治的寓意についてのカーペンター自身の説明を見てみよう。

「レーガン革命が外宇宙からのエイリアンによって操作されたものだったらと想像すれば、『ゼイリブ』の踏まえている前提がよく理解できるだろう」と、ジョン・カーペンターは言う。カーペンターの映画は、強国が第三世界の国々の人びとと資源を搾取しているという全世界的な視点に立ち、その視点を宇宙的レベルにまで持っていく。そこでは地球が奪取と搾取に最適な第三世界の惑星とみなされているのだ。⁽⁴³⁾

これを読むと、単なる食料調達のための屍肉鬼（小説・コミック）から資源を搾取するヤッピー（『ゼイリブ』）に姿を変えた理由が分かる。『ゼイリブ』のエイリアンは、80年代当時第三世界から搾取をし、資源が枯渇すると次の開発途上国へ移動していった先進国の象徴である。

撮影当時、カーペンターは『ゼイリブ』のことを「目覚めを促す声」と呼んでいた。⁽⁴⁴⁾ この映画を撮った理由を、カーペンター自身は「アメリカの消費社会にムカムカしはじめた」からだ」と説明している。「なぜ、人生のこの時期に、アメリカ式の生き方への不信を声高に叫ぶ必要を感じられたのですか」というブーランジェからの質問に対し、カーペンターは以下のように答えている。

「消費者でいるのは得なのだと、耳にたこができるほど聞かされることにうんざりしたからだ。アメリカではみんなもうなにも作り出そうとしていない。ただ消費して、食べ尽くしているだけだ。ものを買って、ものをため、金を投げ捨てるか、もうなにも良いものは作ろうとはしない。こういうことにム

カムカしはじめたんだよ。感情的というよりは知的な犯行だった」⁽⁴⁵⁾

ウッズが指摘する通り、エイリアンが成功するのは、「地球を第三世界に変えるという彼らの方策に、地球人口の大部分が同意しているから」⁽⁴⁶⁾なのだ。

このような消費社会とそれへの大衆の追従について、現代アートについて論じた批評書、『芸術の陰謀』で、フランスの思想家ボードリヤールは、以下のよう

近代以降の私たちの世界は、本質的に宣伝広告的であり、世界の現状は、もうひとつの別世界のための宣伝用につくられたとしか思えないほどだ。宣伝広告が商品の後からやってきたなどと信じてはならない。商品の中心部には（その拡張として、現代の記号化されたあらゆる世界の中心部には）、宣伝広告の悪霊、トリックスターが潜んでいて、商品の道化芝居とその演出を取り仕切っている。巧妙な脚本家（おそらく資本自体がそうなのだが）が、世界を魔術的幻灯劇 [ベンヤミンが多用した表現でもある] に引きずりこみ、私たちは皆、劇にうっとりしながらその犠牲者になっているのである。⁽⁴⁷⁾

『ゼイリブ』のカラーの世界が「宣伝用」の世界だとしたら、白黒の世界が「もうひとつの別世界」だと言える。これは私たちが現実だと思っている世界を「マトリックス」、プラグで行き来する配線だらけの機械によって支配された社会を「現実」とした、1999年の映画『マトリックス』を先取りしていると言える。このように、「消費社会の欺瞞を知っていながら犠牲になる大衆」という問題を『ゼイリブ』は鋭く浮き彫りにしている。

人間の快適さと怠惰への執着が問題なのであり、エイリアンは私たち自身の反映なのだ。このことは、「人間の姿のまま」主人公を裏切るHollyや、映画のラストシーンでエイリアンとセックスする地球人女性の姿に現れている。それは、“We are all fucking ghoul”⁽⁴⁸⁾、つまり「私たちは全員グールと共謀している」もしくは「私たちはみんなくそつたれなグールである」というメッセージを放っている。⁽⁴⁹⁾

サブプリミナル広告と覚醒をうながすグラフィティの対比や、カラーから白黒の世界への視覚の転換によって明らかになるのは、この映画が「現実をどう見るかという問題」を、繰り返して提起していることだ。そのことをもっとも象徴する小道具が、ネイダが手に入れるサングラス、ホフマン・レンズである。設定した問題の4番目、ホフマン・レンズと“interference”の問題に移る。

(4)ホフマン・レンズと“interference”の問題（『パラダイム』との関連で）

逃亡したレジスタンスのアジトで発見したホフマン・レンズをネイダがかける

と、世界は白黒となり、広告のメタ・メッセージと、人間に化けたエイリアンの姿が見えるようになる。Aclandはこのサングラスは映画の問題点であると指摘する。「サングラスの導入により、原作の短編小説にあった無知と覚醒の状態の間にある曖昧さが消える。世界のありのままの姿を見るための科学的器具を主人公に使わせなかったレイ・ネルソンの短編小説は、政府とメディアの抑圧に対する戦いをメディア意識の問題としていた。原作は、科学的な修正よりも、メディア・リテラシーを支持していた」⁽⁵⁰⁾と、主人公の意識のあり方にかかわらず、サングラスのあるなしではっきりと世界の見え方が変わってしまう映画版を批判している。

サングラスの導入意図について、カーペンター自身は雑誌 *Cinefantastique* のインタビューで、以下のように説明する。

「われわれはカラーの世界に生きていていると思っている。だが違う。この特別なサングラスを通してみたとき、現実の世界は白黒になる。グールたちはみんな、基本的に身なりがよくて若い都会に住む専門職従事者たちで、貧しい、少数派の民族のんびとのあいだに暮らしていることが目撃される。テッド・ターナーが古典映画に行ったことは、レーガン革命が世界に行ったことと同じだ。われわれはなにもかもクールでヒップで自分たちがうまくやっているとと思っている。だが違うんだ」。⁽⁵¹⁾

つまり、催眠術から覚めることを覚醒の瞬間とした原作から改変し、視覚から入る色彩情報の変化を導入したことには、レーガン時代の一見華やかな繁栄と実際には貧者が増えたというむき出しの実情を対比し、さらには当時の白黒映画の着色化に言及するという、原作とは異なった作劇上の意図があったと言える。「色眼鏡を外す」ことではなく、「かける」ことにより物事の裏に隠されていた真実が見えるようになる、というのは象徴的だ。この映画でもっとも有名な主人公ネイダと彼の日雇い労働者仲間フランクの、「サングラスをかけるかかけないか」をめぐって行われる約7分間のプロレス・シーンについて、思想家スラヴォイ・ジジエクは80年代ハリウッド映画について語った講演で、「解放には痛みが伴う。あなたが現実を知るには、サングラスを無理やりかけさせられなければならない」⁽⁵²⁾と語っている。ネイダの強要に執拗に抵抗するフランクには、「自分の貧困は少数の支配階級による搾取の構造に組みこまれている」という現実を見たくないという恐れが表れているように思える。このように、痛みを伴う「真実」を伝達し、覚醒させる行為を、カーペンターは「干渉」(“interference”)という言葉を用いて表現する。

エイリアンの侵略の加担者であるホリーが主人公に“Don't interfere.”(「干渉するな」)と言うのだが、前作『パラダイム』でも意識を通じてメッセージを届

けることは、“Neural interference”（神経を通じての干渉）と表現されていた。

『ゼイリブ』の前年（1987年）に撮られた『パラダイム』⁽⁵³⁾では、物語終盤、「登場人物が眠っているあいだに夢の世界から脳内の神経を通じて電波を受け取っている」場面が、粒子の粗い映像で表現されている。登場人物は夢のなかで、以下のようなメッセージを受け取る。「私たちはあなたの脳内の電気系統を、受信機として用いています。[...]私たちは覚醒下での神経を通じた干渉では伝達することができません。あなたはこの放送を、夢として受け取っています」。⁽⁵⁴⁾『ゼイリブ』でも、レジスタンスであるハッカーから電波を受信し、あたかも霊的なものと交信しているような説教師が登場する。⁽⁵⁵⁾

この2作品でカーペンターは、“interference”という単語を、「電波の混信」と「価値観への干渉」の二つの意味で用いている。この映画もまた、劇中のレジスタンスのように非常に観客の価値観に「干渉する」映画だ。「いまの自分達の状態は、巨大資本により消費を促され、同じ物を買ひ求めさせられ、考えることを止めさせられているのだ…」というような「覚醒」の感覚を与える。

しかし、サングラスをかけたからといって、人間はエイリアン（広告消費社会）の洗脳を逃れられるとは限らない。サングラスをかけるよう執拗に勧めるネイダの強引なやり方⁽⁵⁶⁾に反発し、エイリアンに支配されていると気づいていながら（つまり現実を見通す適切な情報を得ていながら）、自らの利益のためにそのまま彼らに支配されることを選ぶマスメディアの人間も登場する。テレビ局のアシスタント・ディレクターで、丘の上の豪邸で一人暮らしをするホリーは中盤、ネイダと以下のような会話を交わす。

「あなたのサングラスで何が見えても、それは自分で見たことにはならないわ」

「君には君のやり方があるってわけか」

「それは私のやり方じゃないわ。あなたのやり方よ」(字幕では「強制は嫌よ」)

フランクと同じようにホリーもまたサングラスをかけることを拒否するが、ネイダのサングラスを通じて現実を見ることを恐れているというよりは、現実の見方とその解釈を強制されることを拒んでいる。ホリーがサングラス越しの現実を恐れないのは、メディア・コントロールを通じたエイリアンの侵略を知りながらその行為に加担し、見返りとして与えられる地位と経済的自由を享受する受益者だからだ。彼女と同じようにエイリアンの存在に気づいている劇中の地下活動家たちは、地道にサングラスを作り海賊ラジオ放送を通じて呼びかけ、現実「干渉」して人々の価値観に揺さぶりをかけ、事態の打開を試みる。ところが主人公であるネイダは、メディアそのものを破壊してしまうのである。自分が見ている現実のみが正しいと信じる直情的なネイダは、TVからの情報操作で大衆を操る原作

のネイダとは異なり、情報戦を仕掛けるのではなく、TV局のアンテナというメディアそのものの破壊に走る。

映画『ゼイリブ』は、TV・ラジオといった20世紀のマスメディア⁽⁵⁷⁾が流通させる情報のありさまと、さまざまな属性・性質・階級の個人が、情報をそれぞれのやり方で処理する際の価値観の内実まで描いた点で、優れたメディア批評でもあるのだ。

結論

原作との比較や、レーガン、MTV、グラフィティ、サングラスといった観点から、『ゼイリブ』に表れた同時代の社会背景や暗喩について考察した。この映画は、さまざまな現実を参照しながら、80年代アメリカにおけるメディアと大衆の関係を浮き彫りにしている。本論の後半では、メディアによる価値観への干渉とその影響下にある人間の行動に関する批評的考察を、カーペンター監督がエンターテイメントにまで昇華した作品であることを明らかにした。さまざまなメディアツールの発達により「どの情報を選択し、その情報に基づいてどのように行動するか」がますます重要な行動の指針となりつつある21世紀において、本作を鑑賞する意義はまだ十分にあるのである。

Bibliography

- Acland, Charles R. *Swift Viewing: The Popular Life of Subliminal Influence*. Durham and London: Duke UP, 2011. Print.
- Carpenter, John, dir. *John Carpenter: Master of Fear 4 Film Collection (The Thing / Prince of Darkness / They Live / Village of the Damned)*. Universal Studios. 2009. DVD.
- Fisher, Dennis. "John Carpenter's "They Live"." *Cinefantastique*. Vol. 19 #1/ Vol. 19 # 2. Frederick S. Clarke. 1989: 12-13, 124.
- Le Blanc, Michelle, and Colin Odell. *John Carpenter*. 1st ed. Herpenden: Kamera Books, 2011.
- Lee, Martin A., and Norman Solomon. *Unreliable Sources: A Guide to Detecting Bias in News Media*. Carol Publishing Group Edition. New York: Carol Publishing Group, 1992.
- Lethem, Jonathan. *They Live*. Berkeley: Soft Skull Press, 2010.
- Muir, John Kenneth. *The Films of John Carpenter*. 1st ed. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2000.
- Nelson, Ray. "Eight O'Clock in the Morning." *The Young Oxford Book of Aliens*. Dennis Pepper. 1st ed. Oxford: Oxford UP, 2000. 122-27.
- Overpeck, Deron. "1988: Movies and Images of Reality." *American Cinema of the 1980s*. Stephen Prince. New Brunswick: Rutgers UP, 2007. 188-209.
- Prince, Stephen. *American Cinema of the 1980s*. New Brunswick: Rutgers UP, 2007.
- Swires, Steve. "John Carpenter & the Invasion of the Yuppie Snatchers." *Starlog* 1 Nov. 1988: 37-43.
- Woods, David. "Us and Them: Authority and Identity in Carpenter's Films." *The Cinema of John*

- Carpenter: *The Technique of Terror*. Ian Conrich and David Woods. 1st ed. London: Wallflower Press, 2004. 21-34.
- Wray, Bill. “Nada.” *Alien Encounters*, 6. Eclipse Comics, April 1986.
- カーペンター, ジョン. 『ゼイリブ』. TCエンタテインメント, 2014. Blu-ray.
- 塩田時敏. 「『ダーク・スター』から『ゼイリブ』まで: カーペンター映画の変遷」. 『キネマ旬報』. キネマ旬報社, 1989. 118-9.
- 鈴木 則稔. 「市場原理主義」批判と「市場原理」. 『筑波学院大学紀要第4集』. 筑波学院大学, 2009. 13-24.
- 富谷洋. 「社会問題に知的異星人を介在させた政治風刺SFホラー」. 『キネマ旬報』. キネマ旬報社, 1989. 116-7.
- ブーランジュ, ジル. 『恐怖の詩学』. 1st ed. 東京: フィルムアート社, 2004.
- ボードリヤール, ジャン. 『芸術の陰謀 消費社会と現代アート』. 初版. 東京: NTT出版, 2011.
- 鷺巣 義明. 『ジョン・カーペンター 恐怖の倫理』. 初版. 東京: 洋泉社, 2011.
- , 「ジョン・カーペンターのSFアクションの世界」. *Fangoria Japanese Edition*. No. 18. ファングス. Dec. 1. 1996: 35-43.
- , 『ホラーの逆襲 ジョン・カーペンターと絶対恐怖監督たち』. 1st ed. 東京: フィルムアート社, 1998.

注

- (1) 「外国SF映画のベストセラー」*Amazon.co.jp*. Web. 2:12, 7 Sept 2014. <http://www.amazon.co.jp/gp/bestsellers/dvd/575132/ref=pd_zg_hrsr_d_2_3_last>. 1時間ごとに推移する順位の中で1位のトム・クルーズ主演作『オール・ユー・ニード・イズ・キル』(2014)以下、10位内にランクインした10年以上前のSF作品は、4位『バック・トゥ・ザ・フューチャー 25th アニバーサリー Blu-ray Box』、7位『ジュラシック・パーク アルティメット・トリロジー』、10位『ゴーストバスターズ 30周年記念 1&2バック』といったシリーズ物のみで、単品作としてベストテンに入っているのは『ゼイリブ』のみである。
- (2) 電子メールでのやり取りを通じ、本論文に自著“Nada”から3コマの引用を許可して下さった作者のBill Wray氏に、この場を借りて心より感謝申し上げます。
- (3) “They Live” *Internet Movie Database*. Web. 29, Oct. 2014. <http://www.imdb.com/media/rm141347072/tt0096256?ref_=t_ov_i#>
- (4) Cf. 塩田時敏. 「『ダーク・スター』から『ゼイリブ』まで: カーペンター映画の変遷」, 『キネマ旬報』1989年2月上旬号p. 118-9.
- (5) 「yuppie: アメリカの都会派で大学でのエリート。戦後のベビーブーマーたちを指す。[young (若い), urban (都会に住む), professional (知的職業についている)の頭文字yupに、ヒッピー (hippie) やイッピー (yippie) のieをつけたもの]」『パーソナルカタカナ語辞典』金田一春彦監修, 学習研究社, 1999.
- (6) “What the hacker never does is *identify* the threat: aliens, ghouls, or otherwise. The incarnation of the pronoun they conspires with the film’s title, more disturbing in its encompassing vagueness than any monster’s name.” (Lethem, 38)
- (7) “OBEY”, “MARRY AND REPRODUCE”, “NO INDEPENDENT THOUGHT”, “CONSUME”, “BUY”, “WATCH TV”, “SUBMIT”, “NO THOUGHT”, “STAY ASLEEP”, “DO NOT QUESTION AUTHORITY”, “CONFORM”, “THIS IS YOUR GOD”. (映画*They Live*より。)
- (8) 『キネマ旬報』1980年2月上旬号には、富谷洋と塩田時敏による『ゼイリブ』記事が、それ

ぞれ見開きで載っている。

- (9) “[T]he green, reptilian flesh or the multiple yellow eyes of the rulers of the Earth.” (EOITM, 122)
- (10) At intervals along the street George saw the posters hanging with photographs of the Fascinators’ multiple eyes and various commands printed under them, such as, ‘Work eight hours, play eight hours, sleep eight hours,’ and ‘Marry and Reproduce.’ A TV set in the window of a store caught George’s eye, but he looked away in the nick of time. When he didn’t look at the Fascinator in the screen, he could resist the command, ‘Stay turned to this station.’ (EOITM, 122)
- (11) “The posters, the TV, the occasional commands from passing aliens did not seem to have absolute power over him, though he still felt strongly tempted to obey, to see these things the way his master wanted him to see them.” (EOITM, 123)
- (12) “He (George Nada in *Eight O’Clock in the Morning*) finds that for the Fascinator’s power to work these rulers must believe that they have the power.” (Acland, 204)
- (13) “‘Obey the government,’ ‘Obey!’ ‘Work!’” (EOITM, 123)
- (14) “The conclusion seems oddly contradictory. Though Nada has awakened, the ending suggests that he remains under control; he obeys the Fascinator’s command and dies,” Acland, 204)
- (15) Bill Wray, “Nada”. *Alien Encounters*, no. 6 (Eclipse Comics:1986).
- (16) “YOU SEE, AT EXACTLY EIGHT O’CLOCK, I FELT THE FIRST PAIN OF THE HEART ATTACK. AND I BECAME...ONCE...AND...FOR...ALL...NADA,” “Nada”
- (17) 「ジョン・カーペンター 恐怖の倫理」, 188.
- (18) “It’s a variation on the “aliens among us” theme offered by such SF films as *INVASION OF THE BODY SNATCHERS*(1956), *ENEMY FROM SPACE*(1957), and *THE ADVENTURES OF BUCKAROO BANZAI*(1984), where aliens are able to pass themselves off as human beings,” *Cinefantastique*, 12.)
- (19) “The filmmaking methodology is in the spirit of the Jean-Luc Godard of *Alphaville*, or the George Lucas of *THX 1138*, who forged their “futures” out of alienated modern urban spaces,” Lethem, 47.
- (20) ‘Nelson’s story caught Carpenter’s eye when it was adapted for a comic book by Eclipse Comics. Carpenter bought the rights and mounted the production as the second of his four picture deal with Shep Gordon and Andre Blay’s Alive Films.’ (*Cinefantastique*, 12)
- (21) Cf. 鷺巣義明. 「ジョン・カーペンターのSFアクションの世界」 (*Fangoria* Japanese Edition. No. 18. Dec. 1. 1996: 35-43), Lethem, Jonathan. *They Live* (Berkeley: Soft Skull Press, 2010).
- (22) “He represents the dream gone sour, his awakening a response to the repressive conservative Reagan/ Thatcher policies that crippled creativity in 1980s. (Le Blanc and Odell, 85)
- (23) 鈴木則稔. 「市場原理主義」批判と「市場原理」(筑波学院大学紀要第4集, 16.)
- (24) 民間企業による映画会社買収については、*American Cinema of the 1980s*. の “TIMELINE The 1980s” Stephen Prince. (xi-xiv) 参照。
- (25) The Reagan era worked a profound transformation of American political and cultural life, moving the country in a rightward direction. Since the Reagan period, and relative to the 1960s, as political scientist Cass Sunstein notes, “what was then in the center is now on the left; what was then in the far right is now in the center; what was then on the left now no longer exists.” With his hostility to government as a provider of social programs for the public, Reagan fulfilled long-standing conservative dreams of rolling back the economic and political

reforms of Roosevelt's New Deal, and toward this end, during his first term, he instituted a program of sizeable tax cuts that favored the wealthy. He affiliated with the Christian Right and its efforts to infuse a religion-based morality into American politics, and he invoked the specter and fear of Soviet expansion, in the process returning the country to the hard-line anti-communism of the 1950s. (Prince, 11-2)

- (26) “For eight years, Reagan had used his ease with the media to promulgate his message. More than any president before him, Reagan understood the importance of image to the presidency. His public appearances were coordinated for maximum television impact[. . .]. Reagan's communicative strategy was “light on substance but quick on slogans(for example, ‘Are you better off today than you were four years ago?’). Reagan knew that the public neither understand the intricacies of issue nor focuses much attention on their resolution. What matters is the short, memorable response that electrifies the viewing audience” (Dunn and Woodard 117) (Overpeck, 188, 下線部は筆者による強調)
- (27) “The electrifying image Reagan presented was of a dedicated patriarch come to restore America to greatness. He frequently appeared in a cowboy hat, jeans, and denim shirt, a rugged everyman with the moral certitude to guide the nation back to strength and security.” (Overpeck, 188)
- (28) 「実存主義的西部劇」「道徳劇」としての*They Live*について、カーペンター自身の発言。“It's really a kind of an existential western,” said Carpenter to describe *THEY LIVE*. “It's got a loner hero, a kind of everyman. He's really the only one who can do anything about [the invasion]. He doesn't sell out to the aliens as most people do. It's about control, loyalty, morality. All my films are basically morality plays.” (*Cinefantastique*, 13.)
- (29) “But Reagan and his wife also struck the contradictory image of the unapologetic rich who did not understand the meaning of thrift. Their taste for expensive goods justified the decade's renowned conspicuous consumption and, according to their critics, condoned the culture's increasingly callous attitude toward the poor and needy [. . .].”(Overpeck, 188)
- (30) “By the end of Reagan's second term, the result of this contradiction were apparent. Reagan positioned himself as fiscally responsible but had put the federal government over two trillion dollars in debt. The economy had improved but the wealthiest one percent of the nation received most of the benefits, while more families lived below the poverty line than before Reagan took office.”(Overpeck, 188)
- (31) Columnist George Will wrote that the always smiling Reagan seemed addicted to “the narcotic cheerfulness” that clouded his ability to face the fiscal realities of supply-side economics. (16) Donald Regan, who served in the administration as secretary of treasury and later as White House chief of staff, described Reagan as “a master of illusion and deception” (qtd. In “Goodbye” 23)(Overpeck, 189)
- (32) As part of its extensive, multimillion-dollar behavior modification program, the CIA experimented with subliminal methods of control in American movie theaters. CIA scientists understood that television and motion picture media are especially conducive to subliminal manipulation, which bypasses rational defense mechanisms through split-second imagery. A once-secret document dated November 21, 1955, noted how “psychologically the general lowering of consciousness during the picture facilitates the phenomenon of identification and suggestion as in hypnosis.” According to another CIA report, subliminal techniques have “achieved some success in commercial advertising, as ‘Eat Popcorn’ or ‘Drink Cola’ projected

on a screen on certain movie theaters for 1/3000 of a second at five second intervals.” In a scheme reminiscent of a recent John Carpenter film, *They Live!*, the CIA document recommended testing whether subliminal projection “can be utilized in such a way as to feature a visual suggestion such as ‘Obey[deleted]’ or ‘Obey[deleted]’ with similar success. (Lee and Solomon, 118-9.)

- (33) “[T]he story depicts an America with rising poverty levels where those in power collaborate with aliens to make themselves wealthy at the expense of the general population, who are in turn kept passive by a welter of subliminal media messages [...]” (Woods, 30)
- (34) “...A small group of scientists who discovered, quite by accident, the signals being sent...Keep us asleep, keep us selfish, keep us sedated,” Lethem, 38.
- (35) 「*They Live!*はMTVの影響、ヤッピーイズム、いわゆるレーガン革命の好ましくない結果とカーペンターがみている1980年代アメリカに対する示唆に富んだ疑問」とミュージアーは見ている。[T]hought-provoking questions about life in 1980s America, what Carpenter sees as the effect of MTV, yurpieism, and the fallout of the so-called “Reagan Revolution.” (Muir, 148)
- (36) “In his screenplay for *They Live* (as Frank Armitage), John Carpenter sees poverty, homelessness, unemployment, racial prejudice and violence as the result of two things: the Reagan era of voodoo economics in which the wealth never really trickled down beyond the most financially successful “upper” echelon of American society; and the emergence of television as an avenue through which to sell, sell, sell. The eminence of MTV and its quick-cut imagery only insured that a product could be sold more quickly, more effectively, and with more glitz. So while people became poorer because of economic reality, they also wanted more because of the constant stream of messages being fed to them by the boob tube.” (Muir, 148)
- (37) “In Justiceville, the morning after, though scraps of clothing and other possessions are strewn throughout the flattened lots, the televisions still work (the fashion-show broadcast must emanate from some extra-diegetic realm).” (Lethem, 50)
- (38) 楠見清, 「グラフィティ・アート」(『現代アート事典』), 92.
- (39) “To dramatize this world, Carpenter opens *They Live* with a shot of graffiti, an art form of America’s underclass.” (Muir, 148)
- (40) “We also see another kind of graffiti, an indoor slogan apparently painted with a narrow paint roller, reinscribing the film’s title within a larger slogan: THEY LIVE, WE SLEEP. Given it’s location, this bit of advertising can only be for the benefit of those already in the know, a piece of intra-resistance cheerleading, like a coach’s message pinned to the locker-room wall.” (Lethem, 42)
- (41) *They Live* displays no fewer than four layer of public textual stuff. Three are under the filmmakers’ control. First, the Matrix layer of manipulative fictions: the magazines, newspapers, and billboards for computers and vacations in the Caribbean. Second, the unmasked truth of obnoxious commands hidden beneath: OBEY, WATCH TV, HONOR APATHY, DOUBT HUMANITY, etcetera. Third, fake graffiti scrawls: THEY LIVE, WE SLEEP. The fourth layer, imposed by the documentary effects of location shooting, and probably exaggerated by a budget prohibiting Antonioni-esque impulse to repaint the world, consists of whatever text was randomly immortalized in the camera’s passing gaze: actual signage (like the freight train reading SHOCK CONTROL), or legitimately illegitimate graffiti (like the gnomic, concrete PART CENT on the side of the Dumpster in Nada’s alley).” (Lethem, 69.)

- (42) “Besides attacking yuppies values, Carpenter takes some shots at other forces in modern America in *They Live*. There are alien presidential candidates and even alien film critics: Gene Siskel and Roger Ebert types are revealed as aliens even as they complain that George Romero and John Carpenter have gone too far in depicting violence on film. In another relevant moment, Carpenter references the horrible late-80’s Ted Turner trend of colorizing old films. To Carpenter, the real world is black and white and the aliens have “colorized us!” Carpenter also takes deadly aim at the L.A.P.D. in *They Live*, and in one sequence brutally prescient of the Rodney King beatings, he dramatizes cops clubbing an unarmed man to the point of death.” (Lethem, 150) また、SF映画雑誌*Starlog* (136号) のSteve Swireによるインタビュー記事内でカーペンター自身が“The point of view through the sunglasses is in black and white[...]. For example, you look at a city street in color, and then you put on the glasses and see what is *really* there. The truth is seen in black and white. It’s as if the aliens have *colorized* us. That means, of course, that Ted Turner is really a monster from outer space” と、この映画における色付きの世界が表す寓話の含意とテッド・ターナーの名前に自ら言及している。
- (43) “‘If you imagine that the Reagan Revolution is run by aliens from outer space,’ said director John Carpenter, you can get a pretty good idea of the premise behind his new film, *THEY LIVE*, a science fiction thriller which Universal releases nationwide in October. Carpenter’s films take the global view of powerful nations expointing[sic, exploiting?] the people and resources of third world countries and expand it to a galactic level whereby the Earth is considered a “third world” planet suitable for takeover and exploitation.” (*Cinefantastique*, 12.)
- (44) ブーランジェ, 178.
- (45) *Ibid.*
- (46) “Nevertheless, the narrative is more complex than the ‘Republicans as aliens’ plot-line and the action-hero shootout at the end might suggest. As Cumbow notes, the alien’s plan, which is to turn Earth into a division of their wider business interest, is successful only because a large segment of the population is willing to go along with it. Comfort and complacency are the problem: ‘In the world described in *They Live*, we are collaborators in our own subversion. The aliens are . . . a mirror of ourselves.’ (1990:185). (Woods, 31)
- (47) ボードリヤール, 『芸術の陰謀』, 126.
- (48) Lethem, 156.
- (49) しかしそれがどちらも女性によって表象されているあたりに、作品に隠されたミソジニー的傾向が表れているとも考えられる。
- (50) “[...] Unfortunately, the decision to introduce this device erases the ambiguity between the states of ignorance and awareness found in the short story. Without the technological apparatus through which to see the world as it truly is, the original version makes the battle against governmental and commercial oppression a matter continual media consciousness. “Eight O’Clock,” [...] advocates media literacy rather than a technological fix.” (Acland, Charles R., 205)
- (51) “We think we’re living in a world of color. Well, we’re not. When you see through these special glasses, the real world is black and white. All the ghouls are basically well-dressed young urban professionals, seen mingling around with the poor, ethnic humans. What Ted Turner’s been doing to classic movies is what Reagan’s revolution has done to the world: we think that everything is cool and hip and we’re all great. Well, we’re not.” (*Cinefantastique*,)

- (52) “And that’s what I find convincing in this simple scene... just think how it totally turns around the usual new age idea of critique of ideology, which would be: “in everyday life we have ideological glasses, learn to put down, take off, the glasses, and see with your own eyes reality the way it is.” No, unfortunately, it doesn’t work like this. Liberation hurts. You have to be forced to put your glasses on. —Slavoj Zizek, ‘They Live! Hollywood as an Ideological Machine.’” (Lethem, 115)「解放=真実を知るには痛みが伴う」というモチーフは、サングラスを長時間掛けつづけていると頭痛がする、という作中の現象にも表れている。サングラスの代わりのコンタクトレンズを渡すとき、レジスタンスの女性は“*There’s less interference*”（「こちらの方が違和感は少ない」）と言う。
- (53) 『パラダイム』では、PCの画面に“*I LIVE!*”というメッセージが出てくる。これは後の作品への布石だったのだろうか。
- (54) “We are using your brain's electrical system as a receiver. [...] We are unable to transmit through conscious neural interference. You are receiving this broadcast as a dream.” (映画『パラダイム』より)
- (55) “There we see the street preacher lipsynching the words of the hacker’s broadcast, even pausing when the signal fails, as though “channeling” this radical feed.”(Lethem, 39)
- (56) メディアを逆用して人々をエイリアンとの戦争に導いた原作小説やコミック版のジョージ、メディアをハッキングして真実を知らせようとする映画内の反乱軍とは違い、ネイダはメディアそのものを象徴するTV局のアンテナを壊す。このあたりに、監督カーペンター自身の過激さが表れているのではないだろうか。
- (57) 1988年公開のこの映画が扱うのは当然ながら、テレビ、ラジオ、雑誌といった20世紀的な媒体ばかりである。本論文の冒頭で筆者に『ゼイリプ』Blu-rayの売上ランキングを瞬時に教えてくれたインターネットの存在を前提としていない。カーペンターがこの21世紀的メディアをどのように描いたか興味深いのが、2011年の『ザ・ウォード/ 監禁病棟』(The Ward, 2010)以降、現在66歳の彼は映画を制作していない。次回作が待たれるところである。