

國學院大學學術情報リポジトリ

初期Jホラーにおける『たたり』と『回転』の影響および霊媒の概念

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 國學院大學 公開日: 2025-03-19 キーワード (Ja): 初期Jホラー, 『たたり』, 『回転』, 『リング』, Jホラーにおける霊媒 キーワード (En): 作成者: 上石田, 麗子, Kamiishida, Reiko メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/0002001493

初期Jホラーにおける『たたり』と『回転』の影響および霊媒の概念

上石田麗子

本論に先立ち、論文「屋敷系オカルト映画における心霊主義、メディア、ミディアム（霊媒）」⁽¹⁾において筆者は、欧米の幽霊屋敷系ホラー映画においては、幽霊の姿を実際には見せずに気配を描写する手法が取られている、と結論づけた。

本稿では、欧米圏のホラー映画の影響を受けたJホラーにおいては、それらの手法が反映されているかを検証する⁽²⁾。次に、その手法が映画『リング』（1998）においてどのように方向転換されたのかについて分析する。最後に、メディアとミディアム（霊媒）が、近接する概念としてJホラーでどのように活用されてきたのかについての考察を試みる。

1. Jホラーという呼び名の発祥

そもそも、「Jホラー」とは何か。内山一樹は、『怪奇と幻想への回路 怪談からJホラーへ』（2008）で、「Jホラー」という呼び名の始まりについて、以下のように解説している。

復興期の1980年代以後、古典的な怪談映画はほとんど作られなくなった。80年代に鈴木清順が突出した作品を発表した後、90年代になって古典的怪談の怨念や情念の世界とは異なる、得体の知れない恐怖を描いたJホラーがブームとなり、若い観客を集めた⁽³⁾。

80年代のアメリカで流行したホラー映画は日本でもヒットし、ビデオでも大量に発売された。「怪奇映画」に代わって「ホラー映画」という言葉が一般化するのはこの頃である。「Jホラー」という言葉は、1993年に開幕した日本のプロ・サッカー・リーグの「Jリーグ」や、90年代初めに日本のポップス音楽の呼称として使われ出した「Jポップ」を追う形で使われ始めた言葉だろう。『キネマ旬報』96年8月下旬号には「ジャパニーズ・ホラー映画の現在」、同誌98年2月上旬号には「和製ホラーが増殖する！」とい

う特集が組まれているが、見出しにも掲載記事にも「Jホラー」という言葉は見当たらない。「Jホラーシアター」というタイトルを冠した『感染』と『予言』の公開が2004年であるから、「Jホラー」という言葉が一般化するのには2000年前後ではないだろうか⁽⁴⁾。

Jポップを追う形で使われ始めた呼称「Jホラー」について、映画研究者の視点からは以上のような認識が形成されている。では、Jホラーの作り手自身は、その成り立ちをどのように捉えていたのだろうか。

2. Jホラーにおける幽霊表現の起源

Jホラーについては、正史を形作るかのように、高橋洋と黒沢清が何度もその起源を語っている。いわく、Jホラーの恐怖表現は、鶴田法男の『ほんとにあった怖い話』が元になっている、というものである。

しかしそれ以前に、黒沢清と高橋洋の間では、何が一番怖いのかに関する念入りな確認作業（「ネタ出し」）があった。Jホラーにおける幽霊表現の起源として黒沢清と高橋洋が必ず名前を挙げる映画にロバート・ワイズ監督の『たたり』(*The Haunting*, 1963年)と、ジャック・クレイトン監督の『回転』(*The Innocents*, 1961年)がある。それらはJホラーにどのような影響を与えたのだろうか。

2-1. 『たたり』(*The Haunting*, 1963年)

『たたり』は、霊媒の女性二人が、心霊現象の研究者に招かれ、幽霊屋敷を訪れる話である。シャーリー・ジャクソンの1959年の小説『丘の屋敷』を元にした幽霊屋敷物で、原作からの大きな改変は、ヒュー・クレインの二人いたはずの娘が、アビゲールという名前の一人娘に集約されている点である。ヒロインによる内的独白が多用され、彼女がだんだんと幽霊屋敷に精神を乗っ取られていく様が描かれている。

後に続く『ヘルハウス』や『チェンジリング』などの幽霊屋敷映画に影響を与えてであろう描写は、以下の通りである。家の中に寒いスポットがある、叩音（ポルターガイスト [騒霊]）が発生する、幽霊の手を握る（冷たい手の感触だけがあり、実体は見えない）、ドアノブが勝手に回る、幽霊は人間に物理的危険は加えない、といった幽霊屋敷映画の定型表現が『たたり』では使われている。

本作のヒロインは霊媒体質であるほかに、母親を長い間介護していたという背景がある。21歳から32歳まで11年間を介護に費やしたため、ほかの人生経験を積み、自分自身の生活の基盤を作る機会を奪われている。20世紀半ばの作品にして、ヤングケアラーの問題が描かれている。また、姉夫婦の家の居間のソファで寝起きする境遇であり、ヴァージニア・ウルフ的な「自分だけの部屋」の問題も含ま

れている。彼女は自分の家、帰る場所がないため、真っ先に幽霊屋敷に取り込まれる。

過去に事故や自殺によりこの屋敷で命を落とした、いわば屋敷の犠牲者のほとんどが女性であり、幽霊屋敷の影響を受けやすいのが女性という設定である。ヒロインが屋敷の影響で挙動不審になり、周りから心配され、ケアされる側になったときに研究チームから追いつかれる。寄る辺のない彼女は完全に屋敷に取り込まれてしまう。未婚女性の貧困や、手に職をつけ自立すべき年齢に介護に時間が取られ、独り立ちできなかつたという悲劇も、間接的に描かれている。彼女の乗った車が木に激突する結末は、介護疲れで病んでしまった女性が自殺するようにも見えなくはない。それは、本作において幽霊の存在が明示されないためである。

次に見る『回転』とは異なり、幽霊の存在は気配や騒音で暗示されるだけで、決してはっきり示されることはない⁽⁵⁾。最後まで幽霊の存在が明示されない手法も、後の幽霊屋敷物に影響を与えていると考えられる。

2-2. 『回転』(The Innocents, 1961年)

ジャック・クレイトン監督の1961年の映画『回転』の原題は*The Innocents*であるが、原作はヘンリー・ジェームズの*The Turn of the Screw* (1898)である。脚本家の一人を作家のトルーマン・カポーティが務めている。

ガバネス(女家庭教師)のミス・ギデンズが、裕福な紳士に懇願され、彼の甥と姪の面倒を見ることになる。イングランドの田舎屋敷にやってきた彼女は、黒衣の女の幽霊と、黒髪の縮れ毛の男の幽霊を目撃するようになる。使用人のグロース夫人の証言から、そこに住んでいた家令のピーター・クイントと自分の前任者のミス・ジェセルが亡くなっていたことを知る。クイントは泥酔の末、階段から落ちて死亡、彼の恋人だったジェセルは屋敷の敷地内にあった湖で自殺という過去の出来事が明らかになる。ギデンズは子どもたちが彼らの霊に取り憑かれていると思ひ込み、二人を救うために奔走する、というのが『回転』のあらすじである。

本作では、屋敷内で幽霊を見るのがギデンズだけ、ということが早々に明らかになる。映画オリジナルのタイトル(無邪気な者/無罪の者)から、マイルズとフローラの二人の子どもたちは、最初から幽霊に憑かれてなどいなかったことが示唆される。

ギデンズはフローラとマイルズに詰め寄り、彼らに取り憑いている人間の名前を言わせようとする(「あなたに取り憑いている人の名前は?」としつこく追及する)。子ども二人の様子がおかしいのは、かつての家令マイルズと家庭教師ミス・ジェセルの夜の逢引きを目撃して、性的な知識を身につけショックを受けたせいだと徐々に明らかになる。しかしギデンズのみ、彼らが幽霊に取り憑かれているという妄想に囚われ、二人を矯正しようとし、終盤に悲劇が起こる。

本作はかなりはっきりと幽霊の姿が見える幽霊映画であるが、登場人物の中で幽霊を見るのはギデنزのみである。ミス・ジェセルは遠景で捉えられていてよく見えないが、ピーター・クイントの顔ははっきりと見える。それは、ギデنزがジェセルについては噂話を耳にしたのみであるのに対し、ピーターの写真は屋根裏部屋で見ているため、彼の姿ははっきりとイメージできたのだという推測が成り立つ。その意味で、幽霊はギデنزの脳内にしか存在しないと解釈する余地はある。

本作の幽霊表象が鶴田法男、黒沢清、高橋洋といったJホラーの巨匠たちに影響を与えたとすれば、窓にはっきり映る男の幽霊よりも、遠景で映る黒衣の女の幽霊の姿であろうことは想像に難くない。

2-3. 『たたり』と『回転』のJホラーへの影響

上述の二作は、Jホラーの揺籃期を語る上で、頻繁に言及される映画である。

『恐怖！幽霊のいる映画』の「Jホラー揺籃期のこと」⁽⁶⁾という記事で、高橋洋が思い起こすJホラーの起点は、1986年から88年だ。「黒沢清監督がいよいよ本格的なホラー企画に取り組む」と聞いた高橋、万田邦敏、塩田明彦、篠崎誠は、黒沢宅に集まり、「“本当に怖い映画”を目指す」という意志確認を行った。重要なのは、彼らが「ジャンル映画を作ろうとしていたのではなかった」という点である。トビー・フーパー監督の自主映画『悪魔のいけにえ』(1974年)を、「“本当に怖いもの”を映し出してしま」った映画、「ジャンルを踏み越える地点まで突き進められた映画」の例として挙げ、「故に『悪魔のいけにえ』は怪奇映画ではなく、恐怖映画だったのである」と結論づけている。

「ジャンルを踏み越えて更新する」ことを黒沢や高橋は、「心霊」においてやろうとしていた。そしてその夜の「ネタ出し」において、「その後のJホラー表現でキーとなるコンセプトはほぼ出揃っていた」ようだ。彼らが本当に怖い表現を追求したときに言及されたのが、『たたり』と『回転』だった。高橋は次のように回想している。

すでにこの夜のネタ出しで、その後のJホラー表現でキーとなるコンセプトはほぼ出揃っていたように思う。「映画において最も怖いのは幽霊である」「幽霊は何をすると怖いのか?」「何もせずボーッと立っているのが最も怖い」等々。そこで実例として揚げられたのは、『回転』(1961年)や『たたり』(1963年)といった1960年代に先端的な実験作として撮られた幽霊映画だった。それらはアングロ・サクソンが生み出した19世紀以来のゴースト・ストーリーの想像力を“映画言語化”した傑作でありながら、興行的には振るわず、その後に志を受け継いだ何本かの意欲作(『ヘルハウス』1973年や『チェンジリング』1980年『エンティティー／霊体』1982

年)はあったものの、ハリウッドで幽霊映画は総じて不遇だったのである(故に私は海外からの取材に対し、Jホラーとは日本の伝統云々以前にまず、1960年代にアングロ・サクソンが生み出した幽霊映画の復古運動だったと強調する。)⁽⁷⁾

ここで重要なのは、高橋洋が自身と黒沢清の幽霊表現の起源を「1960年代に先端的な実験作として撮られた(英米圏発祥の)幽霊映画」としている点である。『たたり』、『回転』、そして「志を受け継いだ何本かの意欲作」以降、数十年の時を経てその心霊表現の手法を受け継いだのが、Jホラーだった。

『恐怖!幽霊のいる映画』の「Jホラー揺籃期のこと」という記事で、高橋洋は「Jホラー」という呼称について、以下のように振り返る。

では、実際のところ、後にJホラーの作り手となる人々はこの時代、どのような模索を繰り返していたのか?『リング』(1998年)あたりをきっかけにJホラーがブームとなって以降、あちこちのインタビューで話したことではあるが、若い読者のために私を知る範囲で改めて書いてみる。ちなみに「Jホラー」とは、「ヌーヴェルバーグ」と同様、マスコミが与えた名称で、それ以前は「和製ホラー」などと呼ばれもしていたが、当事者たちにとってはいずれもピンと来ない呼び名だった。私たちの試みは、「J」でも「和製」でもなかったからである⁽⁸⁾。

おそらく、『たたり』や『回転』といったアングロ・サクソン系の映画人が作った気配を仄めかす幽霊映画が念頭にあったために、日本発祥であることを強調する名称が彼にはしっくりこなかったのではないだろうか。

そして、80年代のスプラッター・ブームとの決別もはっきりと意識されていたことだった。『Jホラー、怖さの秘密』のインタビューは、「スプラッターではなく心霊実話がやりたかった」と題されている。

80年代にスプラッターブームがあって、当時はみんなホラーというのは、スプラッターのことだと思ってましたからね。会社にホラーをやりたいんですっていうと「スプラッターはもういいから」って返事が返ってきて、「いや違うんです。心霊実話なんです」って言っても、「何、それ?」って、ホラーの概念自体が理解されなかったという時代が結構あったんです。でも、小中さんであれ、黒沢清さんであれ、鶴田さんも僕も、みんな思ってたのは、「夜になると怖い」とか、「森の中が怖い」っていう、子供の時に感じていた怖さをリアルにやればいいんだということなんです。

それって、実は、イギリスやアメリカではとっくにアプローチがなされ

てたんですね。戦前でいうと、RKOっていう会社が作った本当に気配だけで怖がらせる映画とか、僕らがお手本にした『たたり』とか『回転』（ヘンリー・ジェイムズの中編小説を原作とする1961年のイギリス映画。ジャック・クレイトン監督）という、あれは60年代ぐらいの映画ですけど、もう心霊実話をちゃんとやっていたんです。

ただ、ロバート・ワイズがイギリスのスピリチュアリズムに基づいて描いた『たたり』は興行的には大失敗だったんです。『サウンド・オブ・ミュージック』とか撮ってる巨匠がとんでもないものを作ってきたらこけたっていう（笑）。そうしたら、もうあとが続かないんですね。

ひょっとしたら、キリスト教圏では幽霊って積極的に扱ってはいけけないものなのかもしれないですけど⁽⁹⁾。

この高橋の発言からは、欧米の映画文化圏で後継作が続かなかった『たたり』や『回転』の幽霊表現を復活させたのが、Jホラーという位置付けが可能である。同じインタビュー記事の、「日本人が子供の頃に感じていたリアルな怖さ」というセクションでは、Jホラーの映像表現が日本の伝統文化ではなくアングロサクソン系の映画に影響を受けていることを再び明言している⁽¹⁰⁾。

その一方、黒沢、高橋に影響を与えた鶴田法男もまた、『恐怖！幽霊のいる映画』のインタビュー記事で、自らの主題と手法のインスピレーションについて分析するなかで、両作の名前を挙げている。

そこで「僕のモチーフはなんだろう？」と学生時代に考えていた時、行きついたのが幽霊でした。小学3年の時に自宅で幽霊を見たという忘れ難き記憶があり、それをテーマとして追い続けたら僕も映画監督ができるのでは？と思ったんです。それで怪談映画を観ると、どの作品も素晴らしいのですが「様式美」なんです。そこで描かれる幽霊は僕が見た幽霊とは全然違う。それで「僕の幽霊」に近い表現を探していくのですが、日本映画では見かけなかった。その後、ロバート・ワイズの『たたり』（1963年）と、ジャック・クレイトンの『回転』（1961年）を観た時に「あ～！コレだよ！この感じ!!」と感激しました（笑）。この感じを日本の風景で作ったら、コレまでの怪談映画とは全く違う表現……自分なりの表現になるんじゃないか？と思いました。子どもの頃に幽霊を見たという記憶にこだわっていくことが“鶴田法男という作家のあるべき姿”なんだと思って今までやってきました⁽¹¹⁾。

高橋と同じように鶴田も、自らの恐怖表現の影響元として『たたり』と『回転』を挙げているのは重要である。鶴田はさらに同インタビューで、幽霊の表現が「曖

味」であるべき理由について、興味深い指摘を行っている。

「鶴田 もちろん表現は違います。けれど僕の場合、映画と小説に共通するものがあって、それは「曖昧」なんです。これは僕の恐怖表現ですが、僕が見た幽霊は顔が見えなかったですし、正面から見ていないから、存在として曖昧なんです。だから僕は映画としても小説としても詳細に表現しないようにしています。」⁽¹²⁾

「(聞き手) — 幽霊表現の秘訣は引き算の演出ではないかと考えることがありまして、語り階段で「窓からニュッと、顔の潰れた血まみれの女が……」と身振り手振りで喋れば確かに怖いんですが、映画で表現すると「潰れた顔」の存在感に目が向き、幽霊よりもゾンビっぽくなってしまいます。

「鶴田 先ほど言ったように、僕はあまりハッキリと見せない作り方をしています。[…]」⁽¹³⁾

Jホラーの幽霊の独自性は、まさにその「曖昧」さにあった。Jホラー的幽霊の「曖昧」さは、どのような作品から生まれたのだろうか。

高橋は「「幽霊は何もせずボーッと立っているのが最も怖い」は理解され難いものだった」⁽¹⁴⁾と、表現手法を更新する際の苦労を述べている。彼らの目指した新しい心霊表現は、意外なことに『邪願霊』⁽¹⁵⁾といったオリジナル・ビデオや、『ほんとにあった怖い話』といったテレビ番組から生まれた。

表現の更新の前に立ちはだかったのは既存のホラーというジャンル性、もっと言えば、人々がホラーだと思っているもの、だった。「幽霊は何もせずボーッと立っているのが最も怖い」は理解され難いものだったのである。私たちの言動は端から見れば、おかしな教義を信奉する排他的集団に映ったのかも知れない（私はこの頃よく、自分達は邪教集団なのか？と自嘲気味に言っていた）しかし、それはジャンル性の枠内に留まったら決して考えることが出来ない事柄を考えるためのやむを得ざる選択だったのである。[…]

ところが今から見れば、実に理にかなったことなのだが、私たちからすればまったく思いがけないオリジナル・ビデオの世界から「心霊実話ティスト」の卓抜な表現が生まれたのである。それが今日、Jホラーの原点として位置づけられる、小中千昭・石井てるよしの『邪願霊』であることは言うまでもない⁽¹⁶⁾。

『邪願霊』（1988年）は、新人アイドルの新曲製作風景やプロモーション会議を取

材するうちに怪異が起り始めるといふ、フェイクドキュメンタリーである⁽¹⁷⁾。『邪願霊』においては、じっと動かない白いワンピースの女性を遠景に捉えた取材シーンが繰り返される。彼女は顔をはっきりと映されることなく映り込んでいる。『邪願霊』で取材テープを巻き戻して女性の幽霊を確認する場面では、はっきりとは映っていないものをクローズアップして存在を確認するという、1980年代に日本国内で人気のあった心霊写真の検証番組の手法が取られている。

終盤に起こった撮影スタジオ火災の様子が、予備のビデオカメラに撮影されているが、それは幽霊目線で惨事を捉えている。ビデオテープに撮影された幽霊目線の映像というアイデアは、『リング』に影響を与えた可能性がある。鈴木潤は、『邪願霊』と『リング』が「『出所不明のレンタルビデオの恐怖』というモチーフを共有している」⁽¹⁸⁾と指摘する。

本論の論立てにおいて重要なので指摘しておく、『邪願霊』で新人アイドルを取材するレポーターの沢木恭子は、霊障を察知し、幽霊と語り合うことが可能な、一種の霊媒として描かれている。霊媒の存在は、初期Jホラーにおいてすでに描き込まれていた⁽¹⁹⁾。

『ほんとにあった怖い話』第二夜「霊のうごめく家」においては、顔の青黒い黒衣の男が住人をじっと見つめながら佇む演出が施されている。古い木造の日本家屋の薄暗い雰囲気と、幽霊がだんだんと住人との距離を縮めてくる姿だけで、恐怖感を高めている⁽²⁰⁾。

高橋洋は、幽霊表現とは、「この世のものではない」ものを見せることだと強調し、それを最も早期に実現した例として、小中千昭脚本・鶴田法男監督の「霊のうごめく家」を挙げている。

生身の人間が演じるほかない幽霊からどうやって“人間らしさ”を剥ぎ取るか。これが恐怖映画における幽霊表現の最大の課題なのである。そうした方法上の探求は『スウィートホーム』の頃から黒沢清たちが取り組んでおり、私もその仲間のひとりだった。同じ頃、小中千昭や鶴田法男もオリジナルビデオの世界で同様の探究を続けていた。いずれも自主映画出身者のグループであり、双方ともが着目していたのはいわゆる“心霊実話”で語られるディティール群であった。心霊実話は“この世のものではない”“人間ではない”感じがどうすれば表現できるか、方法上のヒントをもたらず鉅脈だったのである。幽霊は画面上の何処に立てば、どう動けば、人間ならざるモノに見えるのか。見るモノをゾッとさせるのはこうしたマテリアルな工夫の積み重ねなのである。悔しいが、探求の成果はひと足早く小中・鶴田コンビが『ほんとうにあった怖い話・第二夜』で発揮してしまった。これが作り手の立場から証言する日本恐怖映画史なのである⁽²¹⁾。(8)

(p. 35)

遠景で姿を捉える、音楽・気配で存在を暗示するといった『たたり』『回転』における幽霊表象に心霊写真テイストを加味したのが、80年代後半から90年代初頭にかけての心霊実話の特徴と言えよう。高橋は『映画の魔』(2004)において、幽霊を描写する際に「人間らしさを奪」う方法について、以下のように要約している。

① 顔を見せない。

手や衣服などの断片のみを示す。あるいは遠景において顔のディテールをぼかす。

② 立ち位置、態度が不自然。

人間には人間独自の間合い、距離の取り方がある。そこから微妙にズレたポジションに立つ。それでジッとこちらを見ていたりすると怖い。

③ 動きが非人間的。

人間の筋骨の躍動とはおよそ無縁の動き。下手にやるとゾンビと同じだが。

④ あり得ない位置にいる。

級友の肩に手首だけが乗っている有名な心霊写真があった。戸口の下の方に顔がヌッと覗いていたりするのも嫌ですね。

⑤ 顔で勝負。

役者の顔が怖ければ何も言うことはありません。究極の大技。幽霊映画の理想。

⑥ 一切見せない。

空間に漂う気配や音の使い方です勝負する。全編をこれで見せきったのがR.ワイズの『たたり』⁽²²⁾。

以上のことから、Jホラー的幽霊の描写手法として、身体を断片的に映す、遠景でぼかす、幽霊自身は動かずに佇むだけ、気配や音の使い方です存在を暗示する、といった手法が抽出できる。

しかし、高橋がJホラーの立役者として名を馳せたのは、上記の演出とは正反対の、幽霊の姿をダイレクトに見せる手法によってであった。

3. 映画『リング』の幽霊表現

映画『リング』終盤で、貞子がテレビから這い出て来るシーンがある。鈴木光司の原作では、呪いのビデオを観た者は、窓ガラス、テレビ、鏡等、光を反射するものに、朽ち果てた百年後の自分の姿を見てショックを受け、発狂して命を落とす、という設定であった⁽²³⁾。しかし、1998年の映画版では、前述のようなまったく異なる演出がなされる。その演出を決めた際の様子について、高橋は、「死

が一番怖いっていうのは常識。死より怖いものを見せなくちゃだめなんだ」と題されたインタビュー記事で、以下のように説明している。

だから『リング』も人間発じゃない幽霊に出来ないのかって考えた時に、貞子とはもともと人間はない何かかもしれないっていう余地を残そうっていうところにたどり着いた。貞子を怖くしたいんだってことですよ。

ところが、打ち合わせで、呪いのビデオを見ちゃった人が1週間の期限が来て死ぬというのをちゃんと描かなくちゃダメって言われた。人間にとって一番怖いのは死ぬことなんだから、そこを見せなきゃダメだって。

でも、それを映像にした時にどんな画になるか考えてくれて、僕が言い出して。餅を喉に詰まらせてジタバタしてる人にしか見えないよと。死が一番怖いっていうのは常識だから、映画は常識を超えなきゃダメだ。死より怖いものを見せなくちゃだめなんだ。貞子が怖いっていうことにしなきゃこの映画は負けなんだって。

それが通った。今思うと、若造が訳の分かんないことを言ったのに、よく通ったなと(笑)。でも、あの時、戦ってよかったなって本当に思いますね⁽²⁴⁾。

呪われた者が見るのは、自らの急速に朽ち果てる姿ではなく、それまで気配や断片としてしか描かれなかった、貞子その人である。死よりも幽霊の方が怖いことを表現するために、曖昧な気配で描いてきたものを、最後に実体として描く、ということを行なったのが『リング』であった。テレビから這いずり出てくる幽霊というのは、その後ミームと化し、すっかり陳腐化してしまったが、公開当時は日本中を恐怖に陥れた。

貞子の表象を長い髪で覆われた顔という観点から分析すると、おそらくその表象の影響元は、アンドレイ・タルコフスキーの『鏡』(1975年)である。この映画には、たらいで洗髪する主人公の母親が出てくる。セピア色の画面のなか、ゆっくりと髪を洗い、水滴が滴る長い髪で顔が覆われた女性が、頭を前に下げたまま肩を上にするようにして緩慢に立ち上がる。『鏡』は、タルコフスキーの自伝的映像詩といった内容で、ホラー映画ではないのにもかかわらず、その場面だけ面妖な雰囲気と異様な湿度に満ちている。

貞子の表象のなかでも最も恐怖を引き起こしたのは、貞子の憎悪に満ちた眼差しであった。脚本においては、「髪の間から何も見ていない狂人のような眼が覗いた」⁽²⁵⁾という描写がなされている。恐怖映画で死体の眼がどうであるべきかについて、高橋は以下のように述べている。

重要なのはやはり眼で、もしや死体が目を見開けば、そこにはおよそ人間

とはかけ離れた。深い闇と邪気がこもっているようにも思えます。映画に登場する狂人たちの眼はまだまだ人間的だと言わざるを得ません⁽²⁶⁾。

『リング』で描出された、黒髪の間から視くかつてない狂気と悪意に満ちた眼差しが、その後のJホラーのルックを決定づけたと言っても過言ではない。

さらに『リング』が革新的であったのは、貞子の遺骨を井戸から引き上げたのにもかかわらず、映画の探偵役である高山の言う「オマジナイ」、つまり「死の運命から逃れる方法」⁽²⁷⁾が効かなかったことである。それまでの幽霊映画では、遺体の発見が幽霊の成仏につながり、呪いが止まるのが定席であった。なんとすれば、幽霊は死の現場にピン留めされた地縛霊と見なされてきたからである⁽²⁸⁾。

貞子のブラウン管テレビからの出現以降、幽霊が地縛霊から、メディア（テレビ）を通して移動可能な存在として描かれるようになった。「幽霊は何もせずボーッと立っているのが最も怖い」から、ターゲットに接近する幽霊に変わっていった。しかしこれは幽霊出現時のショックバリューに依存する実にリスクな方法であり、曖昧な、気配で怖がらせる手法とは異なり、何度も使えない。その後、「テレビから這い出てくる女」の表象は、急速に陳腐化していく。映画『貞子3D』における、テレビから半身を出した状態で渋谷の街を練り歩く何十人もの貞子というプロモーション手法は記憶に新しい⁽²⁹⁾。霊的な世界に留まる思念体ではなく、テレビから這い出てきて実体化してしまった幽霊は、朽ち果てた姿のゾンビや、グロテスクな妖怪として描かれることが増えた。この霊体から実体への変化について、『〈生ける屍〉の表象文化史』では以下のような分析がなされている。

私はこう考える。幽霊という霊体が大勢を占めていた近代という時代が終わり、肉体を伴う死霊の時代を迎えたのだと。すなわち霊体が実体化し、貞子や伽耶子のようなリアリティのある死霊が受け入れられ、都市伝説や学校の怪談ではテケテケやターボばあさんのような特殊な能力や身体の一部欠損を主とする人間由来の亜人系の怪異が勢力を増した⁽³⁰⁾。

『リング』や『呪怨』はまさに、霊体から実体に幽霊の表象が移行するきっかけとなった作品と言える。このような霊体から実体への幽霊表象の変化に抵抗するかのように、黒沢清のみ、幽霊表現の新規性への挑戦を継続していることは、記録に残しておくべきである。『リアル 完全なる首長竜の日』(2013年)にて、「フィロソフィカル・ゾンビ」という存在の描写で、身体がテレビのアナログ放送の画質のようなざらざらした質感の、霊体の表象を試みたのである⁽³¹⁾。幽霊表象が実体に移行し、幽霊表現から物語自体で怖がらせる方へ盟友の高橋が移行するなか⁽³²⁾、黒沢清は一人、映像による幽霊表現を更新しようと挑戦を続けている。

ともあれ、黒沢清や高橋洋が影響を受けた欧米の幽霊屋敷系ホラーと、彼らが中心人物となったJホラー以降の幽霊表現の違いは、移動可能性 (mobility) と定義することができる。欧米の幽霊屋敷系ホラー (『たたり』『ヘルハウス』『チェンジリング』等々) の幽霊は、屋敷に固定された地縛霊で、明示的には示されず、気配や屋敷に起こる怪現象で存在が示唆されるものがあった。当初、その表現方法に影響を受けていたJホラーの幽霊は、映画『リング』において、ビデオテープというメディアを通じてどこにでも移動可能で、複製あるいは情報の流通を通じ、繰り返し増殖するが、にもかかわらず実体を持つものとして描かれる存在となった。その矛盾と即物性こそが、映画『リング』の切り開いた新しいホラー表現と言えるかもしれない。

4. 『リング』とメディア

では、映画『リング』において、メディアはそもそもどのように描かれていたか。1991年初版の鈴木光司の原作において、観ると死ぬ「呪いのビデオ」の話が都市伝説のように女子中高生の間で広まっている描写はない。雑誌記者の浅川陽一が、女子高生と予備校生が同日同時刻に怪死した事件を追う中で南箱根のロッジに赴き、受付でレンタルしたのがビデオ登場の端緒となっている。映画の序盤で、原作とは性別を変えた主人公の浅川玲子が中高生にビデオテープについてインタビューしているのは、映画独自の描写である。鷲谷花は、「「無気味なもの」と《メディア》との関わり」の観点から、映画版におけるメディアと女性の関わりを、以下のように分析している。

とりわけ本稿が目にするのは、『リング』三部作において、多様なメディアに関わり、「無気味なもの」についての情報・言説を生成する主体であり、そこで生成される「無気味なもの」の犠牲者となる《女性》の役割である。『リング』は、都市伝説、心霊実話、心霊写真などを「原典」として取りこむことで、新たな映画の「恐怖」を創造することに成功した「怪談映画」であると先に述べた。『リング』の世界において、そうした「原典」を構成する情報・言説の生産者・流通者・消費者はいずれも《女性》として想定されている。そこでは、女たちはたえず《メディア》に関わり、《呪い》としての情報・言説・イメージを生成・複製・流通し、そして、まずは自分自身がその破壊的な効果を被って、無惨に滅びてゆく存在である。「怪談映画」が「Jホラー」として新たに再生されようとするとき、なぜ「メディアに関わる女たち」というイメージが特に要請されなければならなかったのか。そして、女たちの創り出す情報・言説・イメージは、なぜ《呪い》と化してしまうのか⁽³³⁾。

つまり映画『リング』においては、女性が「呪い」の情報の生産者・流通者・消費者となり、最初の犠牲者となっている。鷺谷は、「奇妙なことに、この《メディア》との関わりをめぐる「タブー」は基本的に女性のみにも適用される物であり、男性はその適用範囲外におかれ」⁽³⁴⁾、呪いにはほとんど関与することがないと指摘する。そこで男性が担う役割を、「「タブー」の侵犯から生じるさまざまな脅威を除去し、《おぞましさ》を浄める儀礼的な行為、すなわち「悪魔祓い」である」⁽³⁵⁾と想定している。

さらに鷺谷は、映画『リング』の物語構造において女性たちにかけられた「呪い」を、以下のように規定している。

かくして『リング』の世界における、《メディア》との関わりによって《怪物》化した女性と、《呪い》としての女性的情報・言説・イメージは、一見、《父親》の支配権力を破壊するかにみえて、実際には《父親》を、無垢の犠牲者にして救済者である特権的な存在として浄化し、その権威を正統化する機能を担うことになる。そして、結末に至っては、娘たち、女たちは、おぞましい《怪物》として、ついに浄化の機会を与えられないまま、貞子の潜む井戸の暗闇に、理解も共感も届くことのない領域に棄却されつづけるのだ⁽³⁶⁾。

映画『リング』において、女性はメディアと関連付けられ、呪いの拡散者として救済されることはなく、男性は犠牲者・解明者にして救済者という性別役割分担が生じている。

この点は、欧米の幽霊屋敷映画において、霊と直接的に接触し、影響を受ける霊媒には女性が多いが、呪いの謎解きをする（悪魔祓いをする）役割を担うのは男性が多いこととも関連づけることができるだろう。

映画版『リング』におけるメディアと女性の関連については、以上の通り情報の生産者・拡散者・犠牲者としての女性の役割が確認できる。本論では、その中でも媒介者（ミディアム）としての役割に着目する。

『リング』はメディアを介した呪いへの感染・増殖のイメージを決定づけた作品でもある。幽霊と感染と増殖のイメージの連結については、大島清昭が以下のように指摘している。

死者が積極的に生者に危害を加える……反乱を起こすという事態は、『回路』にも描かれていることは既に見てきた。ここでの恐怖のイメージは、生者の世界が死者によって侵蝕されていくものである。これをよりミクロなレベルで見ると、個人が死者に侵蝕される恐怖となり、まさに幽霊が病原菌のように機能している。現代の幽霊への恐怖の核心はここにあ

る。細菌やウィルスのイメージを持った幽霊の感染と増殖は呪いや祟りというイメージを経由していることは既に述べた。すなわち、幽霊に感染された状態とは、呪われた状態、祟られた状態をも意味している⁽³⁷⁾。

欧米の屋敷系オカルトホラーで場所から移動しない地縛霊として描かれ、霊媒を通じて表現されていた幽霊の恐怖とは異なり、Jホラーの幽霊は自ら姿を現し、メディア（ビデオテープ等）を通じて自由に移動し、増殖する。

『リング』以降のJホラーの幽霊とメディアの類似点は、以下のように要約できるだろう。Jホラーの幽霊は自ら姿を現し、メディア（ビデオテープ等）を通じて自由に移動する。幽霊もメディア情報も、人間を媒介として「増殖」する。

5. 霊媒としての貞子

これまで見てきたように、映画『リング』のキーファクターがビデオテープというメディアであることは、繰り返し指摘されてきた。しかし、貞子自身が霊媒であったことの意味は、あまり詳しく論じられてきたことがない。Jホラーのオリジン的存在である『リング』もまた、欧米の幽霊屋敷映画と同じように、霊媒の概念を活用している。霊媒の存在を通して、高橋洋言うところのアングロサクソン系の心霊映画とJホラーの影響関係が確立できる。

「呪いのビデオ」の映像は、貞子が脳内で見た光景をビデオテープに念写したものである。霊的な現象を常人に伝達する⁽³⁸⁾というのが霊媒の特殊能力であるが、貞子もその能力を有している。そのため、原作の貞子は呪われた者が朽ち果てる光景を、その人間自身に見せることができた。原作の時点で、貞子は霊媒の能力を持つ人間として描かれていたということである。

オリジナル版『リング』は、貞子の眼を呪いの源泉として描いた。つまり、霊視の主体として機能する身体機関自体を、恐怖の源泉とした訳である。このことはつまり、彼女のまなざしが霊媒以上の能力を含んでいるということだ。『リング』以前のホラー映画において、霊媒は幽霊と常人を繋ぐ文字通りの媒介者として描かれることが多かった。『リング』は、霊媒自身が幽霊になったらどうなるのかという実験的作品でもあった。その試みは、思念体であったものの実体化（テレビから這い出てくる）自体を恐怖として描く、という表象として実現した。

霊媒に関してもう一点指摘すると、映画版『リング』においては探偵役の高山竜司もまた、霊媒の能力を持つ人間として描かれている。彼はその霊媒能力により、貞子の足や、井戸に落とされた時の光景を幻視する。

これは原作からの重要な改変である。彼のみが、例外的に雑踏の中で貞子の足を視るという形で、死ぬ直前以外に彼女の姿を霊視しているからである。

1848年のハイズヴィル事件によって心霊主義と霊媒が表舞台に出てきて以来、

霊媒は女性として描かれることがほとんどであった⁽³⁹⁾。ハイズヴィル事件の発端となったフォックス姉妹がそもそも女性である。そして、シャーリー・ジャクソンの『丘の屋敷』においても、それを原作としたロバート・ワイズの『あたり』、霊媒が出てくる後発作品の『ザ・ストーン・テープ』、『ヘルハウス』、『チェンジリング』においても、霊媒として描かれるのは女性であった（『ヘルハウス』のみ、例外的に物理霊媒として男性が登場する）。男性である高山の霊媒としての能力は、例外的なものである。

6. Jホラーの女幽霊

霊媒に女性が多いことと、Jホラーの幽霊が女性として表象されることは、無関係ではない。女性を呪いと破壊の発信源とする、製作者側のミソジニ的側面もまた、留意されるべきである。管見の限り、Jホラーの女性表象のミソジニ的性質について詳細に分析している日本国内の研究者は、鷺谷のみである。Jホラーにおけるミソジニ的表象の問題点については、このジャンルを嗜好する女性が多いからこそ、さらなる研究が待たれる。しかし、近年のJホラー作品においては、女霊媒／幽霊の表象が変化してきている。

霊媒としての女性を自覚的に描いた直近作として『心霊マスターテープ2～念写～』（寺内康太郎監督、2021年）がある。心霊マスターテープ・シリーズは、監督やスタッフが心霊現象について取材するうちに実際に心霊現象に遭遇するという、モキュメンタリー方式の連作であり、上述の作品はシリーズ二作目である⁽⁴⁰⁾。この映画は、『リング』以降、バケモノとして描かれることの多かった女性霊媒を、感情と痛みを持った人間として描き、シスターフッド的な結末に着地する、稀有な作品である。その視座は、陳腐化してしまったJホラーの女幽霊表象⁽⁴¹⁾に一石を投じようという気概に裏打ちされているのかもしれない。

7. 要約と結論

以下に、本論で論じてきたことを要約する。

『回転』、『あたり』、『ヘルハウス』、『チェンジリング』といった、1960、70年代に製作された幽霊屋敷系ホラー映画では、幽霊の姿を直接見せず、霊媒を通して「気配」を感じさせる手法が多用された。

Jホラーの幽霊表象の起源は、日本の怪談映画ではなくアングロサクソンの映画文化であった。『あたり』や『回転』といった幽霊の姿を直接見せない映画に影響を受けたのがJホラーである。Jホラーの幽霊は、部分的にしか見えない、ただそこに佇んでいるだけで怖いといった気配で怖がらせる方法を、自覚的・戦略的に採用した。ところが、欧米の幽霊屋敷映画における地縛霊表象から、『リング』

以降のJホラーは方向性を変え、自由に移動し、実体化し、増殖する幽霊が跋扈するようになった。

欧米の幽霊屋敷映画において重要な役割を果たした霊媒は、Jホラーにおいても重要な位置を占める。『リング』は、霊媒（ミディアム）自身が幽霊になったらどうなるのかを描いた実験作である。

欧米の幽霊屋敷系ホラー映画の幽霊は、心霊現象を伝える媒体（メディア）としての建物に地縛霊としてとどまっているが、Jホラーの幽霊は、ビデオテープや携帯電話といったメディアを通して、自由に移動している。

このことから、メディアの発達に伴い、幽霊表象も変化してきたという結論が導き出せる。しかし21世以降のJホラーは特に、メディアと幽霊を類似するものとして描いている。新しいメディアが登場するごとに、幽霊は新たな憑依対象を見出すルーティーンに入ってきていると言える。

参考文献表

- 伊藤慎吾, 中村正明. 『〈生ける屍〉の表象文化史』 青土社, 2019年.
Oxford English Dictionary. 3rd ed., Oxford University Press.
内山一樹. 『怪奇と幻想への回路 怪談からJホラーへ』 森話社, 2008.
大島清昭. 『Jホラーの幽霊研究』 秋山書店, 2010.
加藤洋祐編. 『Jホラー、怖さの秘密』 メディアックス, 2014.
上石田麗子. 「屋敷系オカルト映画における心霊主義、メディア、ミディアム（霊媒）」、『國學院雑誌』, 124巻, 11号, 2023.
ジャクソン, シャーリィ. 『丘の屋敷』 東京創元社, 1999.
鈴木光司. 『リング』 角川書店, 1991年.
鈴木潤. 「レンタルビデオ市場におけるホラーブームとJホラーの連続性—『邪願霊』から『リング』へ—」. 『二松学舎大学人文論叢』 第94巻, 2015, p. 73-88.
高橋洋. 『映画の魔』 青土社, 2004年.
——. 『地獄は実在する 高橋洋恐怖劇傑作選』 幻戯書房, 2018.
ディッキー, コリン. 『ゴーストランド 幽霊のいるアメリカ史』 国書刊行会, 2021.
「“飛び出す貞子”の大量発生にGWの渋谷が「キヤー」」 『映画.com』, 2012年5月6日.
『別冊宝島268号 怖い話の本』 宝島社, 1996.
山崎圭司編. 『恐怖! 幽霊のいる映画』 双葉社, 2021.
鷺谷花. 「『リング』三部作と女たちのメディア空間 怪物化する「女」、無垢の「父」」 内山一樹 編集. 『怪奇と幻想への回路 怪談からJホラーへ』 (森話社, 2008), pp. 195-223.

参考映像資料

- 『回転』 (*The Innocents*. Dr. Jack Clayton, Achilles Film Productions, 1961)
『鏡』 (Зеркало, Dr. Andrei Tarkovsky, Мосфильм, 1975)
『心霊マスターテープ〜念写〜』 (寺内康太郎監督, 名古屋テレビネクスト/アムモ98, 2021)
『邪願霊』 石井てるよし監督. (彩プロ/ポニーキャニオン, 1988.)
『たたり』 (*The Haunting*. Dr. Robert Wise, Argyle Enterprises, 1963)
The Stone Tape (Dr. Nigel Kneale, BBC Two, 1972)

『チェンジリング』(The Changeling, Dr. Peter Medak, Chessman Park Productions, 1980)

『夏の体育館』『ほんとにあった怖い話 第二夜』(鶴田法男監督, ジャパンホームビデオ, 1991年)

『リング』(中田秀夫監督, 『リング』『らせん』製作委員会, 1998)

『霊のうごめく家』『ほんとにあった怖い話 第二夜』(鶴田法男監督, ジャパンホームビデオ, 1991年)

注

- (1) 上石田麗子. 「屋敷系オカルト映画における心霊主義、メディア、メディアム（霊媒）」、『國學院雑誌』, 124巻, 11号, 2023, pp. 21-43.
- (2) 本稿は、令和3年度國學院大学文学塾第五期「欧米圏のホラー映画における異界、メディア、メディアム（霊媒）」後半の内容に大幅に修正を加えたものである。
- (3) 内山一樹. 「日本映画の怪奇と幻想」『怪奇と幻想への回路 怪談からJホラーへ』(内山一樹編, 森話社, 2008), p. 29.
- (4) *Ibid.*, pp. 31-2.
- (5) 『あたり』について考察する上で重要なのは、これから調査しようとしている対象の曖昧さが、原作においてすでに確立されていることである。「[それじゃ、この〈丘の屋敷〉のことは、ほかにどう表現すればいいんです?』とルークが尋ねた。／「そうだなー騒乱の家、とか。苦しみの家。病の家。なんらかの異状があることを示す、誰もが知っている婉曲表現なら、どれでもいいだろう。ただ“狂乱の家”とまで言ってしまうと、表現が強すぎるがね。ところで世間には、怪奇や神秘の色合いを薄めるような学説がいろいろとある。わたしが“心霊現象”と呼んでいるものについて、ある者は地下水に影響されて起きた現象だと言うし、ある者は電流による現象だと言うし、ある者はちか地下水に影響されて起きた現象だと言う。懐疑論者の手にかかれば、大気圧も、太陽の黒点も、弱い地震も、すべてがその理由づけに利用されるんだ」博士は残念そうに言った。「人間は、どんな者でも自分たちの世界に引きずり込み、“名前”をつけようとやっきになる。それがどんなに意味のない“名前”でも、つけてしまえば科学的裏付けがあるものとして、安心して見られるからだ」(シャーリー・ジャクソン, 『丘の上の家』 p. 93) 「わたしは“名前”のないものに勝ちな“名前”をつける気はないのよね」と博士。「だから、わからないんだ」(*Ibid.*, p. 97)。
- (6) 山崎圭司編. 『恐怖! 幽霊のいる映画』(双葉社, 2021), 18-9.
- (7) *Ibid.*, p. 19.
- (8) *Ibid.*, 18-9.
- (9) 加藤洋祐編. 『Jホラー、怖さの秘密』(メディアックス, 2014), p. 34.
- (10) 「そういう歴史があるのに、アメリカ人やヨーロッパの人は忘れてるんですよ。それで、Jホラーが評判になってから、アメリカ人とかが取材に来て、「やっぱり日本の伝統文化から来てるんですかね」とか言われて、「いやアングロサクソンの文化から出てきたんですけど……」って(笑)。でも、それは僕たち日本人が子供の頃に感じていたリアリティーとちゃんと繋がってるものなんです。特に、心霊写真とかに関しては、日本はすごい優れてるっていうか(笑)」*Ibid.*, p. 35.
- (11) 『恐怖! 幽霊のいる映画』, p. 38.
- (12) *Ibid.*, p. 41.
- (13) *Ibid.*, p. 41.
- (14) 高橋洋, 「Jホラー揺籃期のこと」, 『恐怖! 幽霊のいる映画』(山崎圭司編, 双葉社, 2021), pp. 23-4.
- (15) 『邪願霊』石井てるよし監督. (彩プロ/ポニーキャニオン, 1988年) .
- (16) *Ibid.*, pp. 23-24.

- (17) 『邪願霊』で新人アイドルが歌う新曲のタイトルが「ラブ・クラフト」、作中の作詞家の過去作品名に「インスマスにさよなら」というタイトルが含まれるなど、H. P. ラブクラフトの影響が伺える。
- (18) 鈴木潤. 「レンタルビデオ市場におけるホラーブームとJホラーの連続性—『邪願霊』から『リング』へ—」. 『二松学舎大学人文論叢』第94巻, 2015, p. 9.
- (19) 1980年代は宜保愛子を中心とする霊能者ブームがあったので、恭子の描写には当時の霊能者像が反映されているかもしれない。
- (20) 『ほんとにあった怖い話』第二話「夏の体育館」に出てきた赤いワンピースの女幽霊は黒沢清に影響を与え、同様の女幽霊は黒沢の『学校の怪談 花子さん』(2001年)や『叫』(2006年)にモチーフとして登場している。
- (21) 高橋洋. 『映画の魔』(青土社, 2004年), p. 35-6.
- (22) *Ibid.*, p. 27-8.
- (23) 「鏡には別の人間が映っていた。頬は黄ばみ、干乾びてゴゴゴとひび割れ、次々と抜け落ちる毛髪の間には褐色のかさぶたが散在している。[...] 鏡に映っているのは、他でもない百年先の自分の姿であった。さすがの竜司も知らなかった。まったくの別人となり果てた自分と出会うのがこんなに怖いものとは……。」(鈴木光司『リング』, p. 308.)
- (24) 『Jホラー、怖さの秘密』, p. 69-70.
- (25) 鈴木光司原著・高橋洋著. 『リング リング2 映画版脚本集』(角川ホラー文庫, 1999年), p. 137.
- (26) 高橋洋. 『地獄は実在する 高橋洋恐怖劇傑作選』(幻戯書房, 2018) p. 44.
- (27) 鈴木光司. 『リング』(角川書店, 1991年), p. 112.
- (28) このあたりは、T. C. レスプレッジのストーン・テープ理論に詳しい。ストーン・テープ理論についてはコリン・ディッキー著『ゴーストランド』(256) 参照。
- (29) 「「飛び出す貞子」の大量発生にGWの渋谷が「キャー」」『映画.com』, 2012年5月6日配信.
- (30) 伊藤慎吾, 中村正明. 『〈生ける屍〉の表象文化史』(青土社, 2019年), p. 209.
- (31) 「[...] 黒沢清監督の『リアル 完全なる首長竜の日』(2013年)には、『エクソシスト2』の実験装置を連想とさせる(原文ママ)「センシング」なる最先端の脳外科医療が出てくる。脳と脳をつなぐこのマシンを用いて、主人公は自殺未遂で昏睡状態に陥った恋人の意識に入り込み、対話を通じて自殺の動機を探ろうと試みる。だが、「センシング」を繰り返すうちに現実の境界線が徐々に崩れ去り、「フィロソフィカル・ゾンビ」と呼ばれる意識を持たない虚像が出現する。輪郭が崩れ、荒れた粒子で形成されたこの人物像はまさに未体験の「幽霊感」に満ちていた。」(山崎圭司. 「幽霊映画クラシック4 『リング2』と心霊実験」, 『恐怖! 幽霊のいる映画』(双葉社, 2021), p. 50-1)
- (32) 『恐怖! 幽霊のいる映画』の「Jホラーからの解放」と題されたセクションでは、高橋の以下の発言が引用されている。「『リング2』の脚本家・高橋洋は10年後に『恐怖』(2009年)を監督。幼い頃に見てしまった「得体の知れない光」に取り憑かれた姉妹が、その謎に迫ってゆく物語を編んだ。「昔は心霊写真に似せた幽霊を表現すれば怖がってもらえた。だが、それも飽きた」と高橋は告白。「だから、表象不能なことは表象不能だ」という話にして、Jホラーの呪縛から解放された。今後は心霊写真が怖いのではなく、話自体で怖いと感じさせるものを目指す」と宣言。その言葉通り、怪異の体験者から忌まわしい物語を聞くことで、別の怪異が起こる『霊的ポリシェビキ』(2017年)で新たな恐怖を開拓してみせた。」(『恐怖! 幽霊のいる映画』, pp. 50)
- (33) 鷺谷花. 「『リング』三部作と女たちのメディア空間 怪物化する「女」、無垢の「父」」内山

一樹編集、『怪奇と幻想への回路 怪談からJホラーへ』（森話社, 2008）, pp. 199-200.

(34) *Ibid.*, 210.

(35) *Ibid.*, 210-211.

(36) *Ibid.*, p. 220.

(37) 大島清昭、『Jホラーの幽霊研究』（秋山書店, 2010）, p. 179.

(38) OED “medium” (拙訳)「A. 名詞 6. 人に対して使われる b. 心靈主義において。死者の霊と接触し、生者と死者の間を取り持つと信じられている人。したがって、透視能力者、催眠術でコントロールされている人。」

(39) ハックスヴィル事件については、大島清昭の『Jホラーの幽霊研究』（秋山書店, 2010, pp. 22-25）とコリン・ディッキーの『ゴーストランド 幽霊のいるアメリカ史』（国書刊行会, 2021, pp. 92-94）に詳しい。

(40) 『心靈マスターテープ～念写～』（寺内康太郎監督, 名古屋テレビネクスト／アムモ98, 2021年）

(41) 近年、Jホラーの女幽霊表象が陳腐化してしまっていることは、毎年夏休みの終盤にフジテレビで放映される『ほんとにあった怖い話』が手を変え品を変え、同じような女幽霊の表象を繰り返していることから窺える。