

Jホラーにおける伊藤潤二マンガのアダプテーション

—聴覚メディアの観点から—

宮本法明

【要旨】小中千昭や高橋洋は、1990年代以降の日本におけるホラー映画（Jホラー）を代表する存在である。当初、彼らの創作は全く新たなホラー表現を開拓する運動の側面を持っていた。従来のホラー映画と異なり、生身の俳優がただ立っているだけで観客に恐怖をもたらすことができるという彼ら特有の表現方法「小中理論」はその象徴である。彼らは洗練された言葉で自作について語り、いわゆるJホラーの「正史」を形作った。実際、その歴史は日本映画の通史を記述した文献にも反映されている。しかし、2000年頃の映画雑誌には小中理論から逸脱する伊藤潤二マンガの映像化作品を特にJホラーと呼ぶ用例が存在していたのも事実だ。当時のJホラーに関する雑多な言説は、清水崇と伊藤潤二の両義的な関係ゆえに生み出されたと思われる。なぜなら、清水は小中理論と正反対の表現をするにもかかわらず、高橋洋によってJホラー運動の正統な後継者として売り出されたからである。清水が伊藤作品を映像化した『富江 re-birth』にはそうした過剰な視覚表現が認められるが、他方『悪魔の理論』では聴覚メディアの恐怖が抑制された表現で描かれている。後者の源流は、伊藤の「中古レコード」を原作とした『戦慄の旋律』にあるだろう。当時のJホラーは、伊藤潤二マンガのアダプテーションを通して、過剰な視覚表現と聴覚メディアに媒介された恐怖という複数の可能性に向けて開かれていたのである。

序論

四方田犬彦は、様々な大学で映画学の教科書に指定され、複数の外国語に翻訳された著書の増補改訂版『日本映画史110年』に「Jホラーの成熟」という節を新たに設けている⁽¹⁾。曰く、Jホラーとは1990年代に興隆し2000年代に成熟を遂げた日本の新しいホラー映画である。それらは初期にOV（オリジナル・ビデオ）や地方局のTVドラマとして低予算で製作されていた。その嚆矢は『ほんとにあった怖い話』サイクル（鶴田法男監督・小中千昭脚本、1991-1992年）である。やがてJホラーには劇場公開作品が生まれ、それが海外でリメイクされるまでに発展した。その担い手となったのは脚本家の小中千昭や高橋洋、製作者の一瀬隆重などである。彼らは特殊メイクやCGによる怪物

的な幽霊の描写を拒み、生身の俳優をいかに人間ならざるものとして表象するかという問題に焦点を絞った。Jホラーの特徴は、人格を持たない幽霊がただ眼前に存在するという事実そのものを逃れたい恐怖として描くことにある。

こうした教科書的な整理を超えた具体的なJホラー研究には、メディア・テクノロジーとの関係に注目したものが多い。例えば、前川修は「Jホラーは、「メディア・ホラー」と呼ばれることが多い。それは、物語のなかで呪いがメディアを通じて感染するホラーという体裁をとっているからである——たとえば『着信アリ』（三池崇史、2005）の携帯電話の画面、『回路』（黒沢清、2001）のPCのモニター画面、『リング』のビデオ・テープがそうした例である⁽²⁾」と述べている。また、石田美紀は『女優霊』（中田秀夫監督、1996年）の映像メディアに対する自己言及性を論じ、木下千花は黒沢清監督の『LOFT』（2006年）や『CURE』（1997年）におけるフッテージのコマ落としやスロー再生について分析した⁽³⁾。そして鷲谷花は『リング』三部作におけるメディアと性差の問題を批判的に考察し、ミツヨ・ワダ・マルシアーノや鈴木潤は作品自体ではなくDVDやVHSなどの記録メディアに着目してJホラーの市場的な背景を探った⁽⁴⁾。さらに、黒沢清に関しては2つもの博士論文が存在する⁽⁵⁾。とりわけ川崎公平の研究は『CURE』における聴覚メディアを『怪人マブゼ博士』（フリッツ・ラング監督、1933年）との関わりから論じる点で、Jホラーとメディア・テクノロジーの分ちがたい関係を強調するものだといえよう。本稿もまた、このようなメディア・ホラーの要素を重視する。というのも、こうした要素は第3節で論じるように伊藤潤二のマンガ作品にも認められるからだ。

伊藤潤二は1986年に『月刊ハロウィン』が主催する第1回塚岡かずお賞に『富江』が佳作入選してデビューし、現在もホラーを専門として活躍するマンガ家である。このデビュー作は、高校の課外授業で事故死した川上富江の遺体をバラバラに切断し、クラス全員がそれぞれ持ち帰った肉片を処分したにもかかわらず、死んだはずの富江が再び学校に姿を現すという物語だ。伊藤マンガの特徴はこうしたグロテスクな表現を緻密に描写する点にある。【表1】に示したように伊藤潤二のマンガは盛んに映像化されているが、それらは現状Jホラーの「正統」とはみなされていない。伊藤特有のグロテスクな表現は、先述したように怪物的な描写を避けるJホラーとは相容れないように思われる。

しかし、同時代の映画ジャーナリズムにおける言説を参照すれば、伊藤潤二マンガのアダプテーションもまたJホラーの「正統」になり得る可能性を秘めていたことが明らかになる。第1節ではJホラーが運動の側面を持っていたことが原因で、一部の作家が語った「正史」が四方田の記述に色濃く反映されて

【表1】伊藤潤二のマンガを映像化した実写作品

公開年	タイトル	監督・演出	媒体
1991	戦慄の旋律	君塚匠	TV ドラマ
1999	富江	及川中	映画
1999	富江 アナザフェイス (放送時：富江 恐怖の美少女)	猪股敏郎	TV ドラマ
2000	富江 replay	光石富士朗	映画
2000	うずまき	Higuchinsky	映画
2000	伊藤潤二恐怖 Collection ・ 悪魔の理論 ・ 屋根裏の長い髪 ・ 首吊り気球	清水崇 三宅隆太 小田一生	ウェブ公開
2000	伊藤潤二恐怖コレクション ・ 長い夢 ・ 顔泥棒 ・ 押切（本作のみ再編集して劇場公開） ・ 墓標の町	Higuchinsky 中西健二 佐藤善木 中西健二	TV ドラマ
2001	死びとの恋わずらい	渋谷和行	映画
2001	案山子 KAKASHI	鶴田法男	映画
2001	富江 re-birth	清水崇	映画
2002	富江 最終章 一禁断の果実―	中原俊	映画
2004	うめく排水管	及川中	映画
2005	富江 BEGINNING	及川中	映画
2005	富江 REVENGE	及川中	映画
2007	富江 VS 富江	久保朝洋	映画
2011	富江 アンリミテッド	井口昇	映画
2011	富夫	伊藤潤二	映画
2015	地縛者（『世にも奇妙な物語 25周年スペシャル・春～人気マンガ家競演編～』）	河野圭太	TV ドラマ

いることを示す。第2節では1980年代末から2000年代前半にかけてJホラーという用語がどのような作品や作家を指していたのか言説を分析し、伊藤潤二のマンガを原作とする映像作品が特にJホラーと呼ばれていたことを明らかにする。第3節では伊藤潤二と清水崇の両義的な関係が2000年頃のJホラーに関する言説の雑多さにつながっていることを示し、伊藤作品のアダプテーショ

ンについて分析する。このような議論から明らかになるのは、当時のJホラーが伊藤潤二マンガのアダプテーションを通して、過剰な視覚表現と聴覚メディアに媒介された恐怖という複数の可能性に向けて開かれていたということである。

1. 運動としてのJホラー

序論で参照した四方田犬彦の歴史記述には、Jホラーが運動の側面を持っていたことが大きく影響している。最も厳密な意味でのJホラーは、木下千花が「映画やTVシリーズ、その作り手によって記された映画理論や批評を含む1990年代後半の地域的運動⁽⁶⁾」と定義したように、単なる作品の集積としてのジャンルというよりも特定の作り手による言説を伴ったシュルレアリスムや未来派のような芸術運動として捉えられる。先述したJホラー特有の表現方法は小中千昭や高橋洋などが考え出したものであり、小中から名前を取って「小中理論」と呼ばれている。ただ理論といっても確固とした体系が存在するわけではなく、その生成過程は非常に曖昧で彼らが書き記したテキストやインタビュー、対談などを通してしか知ることができない。たとえば高橋洋は、黒沢清と鶴田法男と共にJホラーの歴史を振り返る鼎談の冒頭で、後に小中理論へ集約されることになるホラー表現の萌芽について述懐している。

黒沢さんが『スウィートホーム』（一九八九）を準備していた頃、自主映画の仲間が集まって、幽霊の怖さって何だろうってアイデアを出し合ったりしたんです。たとえば襲ってくる幽霊は意味としては怖いんだけど、画にした時なかなか怖く見せるのは難しいなとか。襲うってやっぱり意志的ですからね、とたんに人間っぽく見えてしまいそうな気がする。で、結局遠くにポーッと立ってるのが一番怖いんじゃないか。そういうふうには怖さというものを画として、マテリアルに発想するというスタンスにみんな立っていたんです⁽⁷⁾。

しかし、彼らのアイデアは製作総指揮の伊丹十三によって却下され、作品には結実しなかった。なかなか理想の表現が実らずフラストレーションをためていた高橋は、ついに小中千昭が脚本を務めた『邪願霊』（石井てるよし監督、1989年）と出会う。自らの考えていたホラー表現がこの作品に先取りされていることに衝撃を受けた高橋は『カイエ・デュ・シネマ・ジャポン』1991年冬季号

の「2001年の映画作家」という新進気鋭の作家を紹介する企画で、小中について寄稿した。「『邪願霊』を深夜一人で見たときは本当に怖い思いをした。見終わったそのビデオカセットが部屋にあるだけで怖く、私はそれを友人の高城千昭から借りていたのだが、とにかく早く返そうと思った⁽⁸⁾」。この寄稿がきっかけとなり、高橋と小中の交流は始まった。そして、高橋は先の鼎談でOV『ほんとにあった怖い話』サイクル（小中千昭脚本）について「オムニバス形式だから、実話の断片性をそのままとりこめるわけですね。僕たちが長編にこだわって停滞していた間に、OVのメリットをフルに生かして実験しまくってる。くやしー、先にやられた、じゃあどうする？ マネしようってことになった（笑）。ここは小中理論でいこう、なんて言って（笑）⁽⁹⁾」と述べている。すなわち、小中理論は必ずしも小中千昭個人のアイデアのみに還元されるわけではない。実際、画面上の演出に関しては高橋洋のテキストが小中理論の内実をよく表していると思われる。

①顔を見せない。

手や衣服などの断片のみを示す。あるいは遠景に置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、距離のとり方がある。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。全篇をこれで見せきったのがR・ワイズの『たたり』⁽¹⁰⁾。

この高橋のテキストには記されなかった小中の重要なアイデアとしては、幽

霊の POV（視点）ショットや肩越しの映像を使わない、幽霊に会話をさせない、以上2点が挙げられるだろう⁽¹¹⁾。

このように、Jホラーについて説明するにはどうしても作り手が書き記したテキストを参照せざるを得ない。佐々木友輔が指摘するように「作家自らが饒舌に語りすぎている⁽¹²⁾」ともいえる。しかし、著書の出版をするに至ったのは黒沢清・小中千昭・高橋洋など少数の人間に限られており、作り手の中でもメディアに露出する機会の多い人物とそうでない人物の間には隔りがある。つまり、先述した四方田犬彦によるJホラー史の記述には黒沢・小中・高橋など運動の中心に位置したメンバーが語った「正史」の内容が色濃く反映されている。このような「運動中心主義」は四方田に限ったことではなく、序論で言及した先行研究のほとんどはJホラーの運動に属する作家や作品を中心に論じる傾向がある。

2. Jホラー言説における「伊藤潤二原作もの」の系譜

本稿では、これまで運動を中心に記述されてきたJホラーの歴史を言説分析によって再検討する。そのような手法を映画研究に応用した先例としては、ステイーヴ・ニールのメロドラマ論が挙げられるだろう。ニールは、1930年代から1950年代末の業界紙を調査することによって、メロドラマという言葉が「ペーソス、恋愛、家庭生活」をしるしとする「女性的」な映画ではなく、「アクション、冒険、スリル」を目玉とする「男性的」な映画を意味していたことを明らかにした⁽¹³⁾。Jホラーの運動を担った作り手の言説から距離を取るためには、ニールのような方法論が有効だろう。

先行研究では、Jホラーという用語が一般化するのには2000年前後ではないかと推測されている⁽¹⁴⁾。さしあたり期限として設定可能なのは2004年頃だろう。なぜなら、この年に「Jホラーシアター」という産業的レーベルが売り出されるからだ。これは四方田も重要人物に挙げていた一瀬隆重が総合プロデューサーとして、落合正幸・鶴田法男・清水崇・黒沢清・中田秀夫・高橋洋の6名をそれぞれ監督に起用した作品をまとめて売り出したレーベルである。また小中千昭（2003年）と高橋洋（2004年）が相次いで著書を出版したことからも、運動としてのJホラーが「正史」を積極的に語り始めたのは2004年頃だと考えてよい。それ以前にJホラーという用語がどのような作家や作品を指していたのか分析すれば、運動との差異が見出される可能性がある。そのため、『邪願霊』や『スウィートホーム』が製作された1980年代末から、

2004年頃までの映画雑誌『キネマ旬報』・『映画秘宝』・『映画芸術』・『カイエ・デュ・シネマ・ジャポン』・『スクリーン』（1997年から『SCREEN』）およびホラー映画のムックや各作品のパンフレットなどを主なコーパスとして設定する⁽¹⁵⁾。

筆者が調べた限りで、Jホラーあるいはそれに類する表現の初出は2000年2月10日発行の『最新版 世紀末ニューホラー大全集』というホラー映画のムックに認められる⁽¹⁶⁾。それは扉のページに「J.HORROR MOVIE」という表現が英題の代わりにように用いられているのみで、中身の記事にJホラーという用語は使われていない。このムックは1990年代に量産された日本のホラー映画を網羅的に紹介しており、それらを漠然と「J.HORROR」と表現したのだろう。

しかし、そうした曖昧な用例の中でも伊藤潤二のマンガを映像化した作品が繰り返しJホラーと呼ばれていることは注目に値する。『最新版 世紀末ニューホラー大全集』の表紙には「世紀末日本が産んだ2大モンスター『貞子』&『富江』徹底解剖」という見出しがつけられている。富江とは、伊藤潤二のマンガ『富江』シリーズの主要キャラクターである。彼のマンガを原作とする映像作品はそのムックが発売された時点で既に3つ存在しており、さらに2000年2月11日から二本立て公開される『富江 replay』と『うずまき』が巻頭で紹介されている。また、同じ月に刊行された『キネ旬ムック ホラー伝説 THE HORROR FILE』の巻頭でも二作の特集が生まれ、伊藤のインタビューが掲載されている⁽¹⁷⁾。さらに、2000年7月に発行された写真週刊誌『FLASH』の増刊号『FLASH EXCITING』にも同様の傾向が認められる。「Jホラーのヒロインたち」という記事で大きく取り上げられているのは、『うずまき』の佐伯日菜子・『富江』の菅野美穂・『富江 replay』の宝生舞の3人だ⁽¹⁸⁾。他にも『富江 アナザフェイス』の永井流奈・『首吊り気球』の橘実里・『うずまき』の初音映莉子と、紹介された13人のうち6人が伊藤潤二のマンガを原作とした映画のヒロインである。

このような「伊藤潤二原作もの」をJホラーと呼ぶ用例の中でも、とりわけ『映画秘宝』に小中理論と全く相容れないような作品を指すためにJホラーという言葉が用いられていることは特筆に値する。2000年10月発行のVol. 19で、大西祥平は『押切 劇場版』を紹介しながら以下のように述べている。

しかし、やはり「漫ぶらあ〜」を名乗る僕としては過去に観た『富江』シリーズ、『うずまき』『首吊り気球』（オムニバスビデオ）全部ひっくるめ

ても、映像化に成功している作品があるとは思えないのです！ ホラー映画特有の派手な特殊メイクやCGは、「わからないモノ＝怖い」と定める伊藤潤二の恐怖哲学とはほとんど相性が悪い（多分）！ 漫画にかなう映像なし度★★★★!!／ところが、そんな叫びも空しく、血に飢えたJホラー界では現在も『死びとの恋わずらい』以下、多くの映画化計画が進行中との噂⁽¹⁹⁾。

大西は「ホラー」の特徴をスペクタキュラーでグロテスクな表現だと述べ、「Jホラー」もその日本版として連続的に捉えている。だとすれば、そうした表現と相容れないとされる伊藤潤二のマンガは小中理論的な表象とも適合しうる可能性を持っていたということになる。この問題は次節で詳しく論じるが、2001年4月発行のVol. 22でも村杉蟬之介が『死びとの恋わずらい』を「伊藤潤二もの。Jホラーね」と紹介している⁽²⁰⁾。

興味深いのは、『映画秘宝』の誌面でJホラーと同時に「和製ホラー」という用語も併用されていることである。2001年2月発行のVol. 21において、柳下毅一郎は『回路』（2001年）や『降霊』（1999年）をJホラーと呼び、監督の黒沢清にインタビューをおこなっている⁽²¹⁾。にもかかわらず、導入部には「昨今ブームの和製ホラー映画にトドメをさす脅威のクライマックス！」というフレーズが認められる。さらにVol. 22（2001年4月発行）には、「平成絶叫美少女博覧会」と題して『富江 re-birth』の酒井美紀、『死びとの恋わずらい』の三輪ひとみと後藤理沙、『エコエコアザラク』（鈴木浩介監督、2001年）の加藤夏季、『クリスマス・イブ』（雑賀俊郎監督、2001年）の黒坂真美が紹介されている。このうち半分が伊藤潤二を原作とする映画だ。尾崎一男は、この記事で和製ホラーが「美少女ホラー」の異名を持つことを指摘し、『エコエコアザラク』（佐藤麻子監督、1995年）がそのエポック・メイキングな作品だと述べている⁽²²⁾。特に菅野美穂は『エコエコアザラク』（1995年）から『富江』、『催眠』（落合正幸監督、1999年）に至って「Monster・ヒロインの基本」を作り上げたとされている。このように、当時の『映画秘宝』において和製ホラーは運動としてのJホラーと「伊藤潤二原作ものを中心とする美少女ホラー」の双方を意味する。同時代の映画ジャーナリズムでは、伊藤潤二マンガのアダプテーションが運動の作品にも増して盛んに取り上げられていたのだ。

3. 伊藤潤二マンガのアダプテーション

当時つくられていた様々な日本のホラー映画を何と呼び、どのように体系化するか、前節で確認したように雑多な言説があふれていたのは自然なことかもしれない。それでもなお伊藤潤二が注目に値するのは、高橋洋が清水崇のOV『呪怨』（2000年）を宣伝するために記した文章で伊藤の名に言及しているからだ。

[……] 清水の技量の大きさは、「見せない」ことの洗練へと逃れることなく、堂々と最後のクライマックスでそのものを見せて勝負できる、まごうことなき「化け物」が描けてしまうところにある。[……]

現代で清水のこのような才気を生かす最良の題材は伊藤潤二の漫画ではないかと勝手に思っていたら、彼はいつの間にかインターネットドラマで伊藤潤二の『悪魔の理論』を演出していた。なかなかの出来映えだが、残念ながら化け物は登場しない。やはり清水には化け物映画を撮ってもらいたいものである。しかし本当に撮られてしまったら……、私たちの焦りはいよいよ深まりそうである⁽²³⁾。

『悪魔の理論』に関しては後述することにして、さしあたり清水が「「見せない」ことの洗練」=小中理論と相反する表現をすること、そして伊藤潤二のマンガはそのような表現と相性がいいという高橋の考えが確認できればよい。

2000年頃、Jホラーに関して雑多な言説があふれていたのは清水崇の作品が小中理論から逸脱するような過剰さを孕んでいたからだろう。彼は高橋洋や黒沢清が講師を務めた映画美学校の第一期生であり、課題として提出した高水準の映像によって講師たちを驚かせた。その結果、清水は高橋や黒沢と共に『学校の怪談G』（小中千昭構成、1998年）に参加することになる。清水が監督したのは『片隅』と『444444444』という2本の短編であり、それぞれ『呪怨』サイクルの伽椰子と俊雄のもとになる白塗りの女性と男児が登場する。そして、清水は2000年に高橋監修のもとOV『呪怨』・『呪怨2』を立て続けに監督する。先に引用した通り「「見せない」ことの洗練」=小中理論を積極的に打破することが特徴の清水崇は、高橋洋監修のもと運動の正統な後継者として売り出されたのである。四方田犬彦もまた、清水を「先行世代が築きあげた文法のごとくに異を立てることで、ジャンルの更新を行なった⁽²⁴⁾」Jホラーの第二世代として紹介している。

3-1.『富江』サイクルにおける写真

清水崇が監督した伊藤潤二原作ものは『富江 re-birth』と『悪魔の理論』の2作品だが、【表1】に記載した通り前者はサイクルの第4作目にあたるため及川中が監督した第1作から検討する。マンガ『富江』は伊藤がひとつの長編として構想したものではなく、デビュー作のアイデアを膨らませて断続的に短編を連載したものだ。そのため、絵のタッチやエピソードごとの設定などが少しずつ変わっている。映画『富江』のベースとなったのは「写真」（1989年）と「接吻」（1990年）という2つの短編である。いずれも主人公は泉沢月子という名前だが、マンガでは写真部に所属する女子高校生であるのに対し、映画では写真の専門学校に通う女性という設定に変わっている⁽²⁵⁾。映画版の月子（中村麻美）は過去に富江をめぐる事件によって記憶障害になり、作中では富江（菅野美穂）に再会して忌まわしい記憶を取り戻す過程が描かれる。つまり、映画はマンガの続編を創作したような筋立てである。マンガ版の月子は男子生徒の写真を撮影して女子の友人に売りつけている。それに目をつけた風紀委員の富江は、自らを被写体とする撮影現場に写真部の顧問が居合わせるように画策して月子を停学処分追い込む。その後、月子は現像した写真の富江が化け物のように写っていることに気づき、その写真を学校にばらまく⁽²⁶⁾。映画版は、これを過去の出来事として設定に取り込んでいる。

重要なのは、このようなメディア・ホラー要素が伊藤潤二の原作にも見出されることだ。序論で言及した石田美紀の論文は、『女優霊』（高橋洋脚本）においてカメラが「人間の認識を越えて異常なまでに正確にこの世界を感知し、捉えることができる知覚装置、すなわち恐怖の発生源⁽²⁷⁾」として描かれたことを指摘している。前段で確認した通り、マンガ『富江』シリーズにはJホラーの運動と親和性の高いメディア・ホラーの要素があるのだ。

しかし、映画『富江』に登場する写真は原作とは異なっている。マンガ版の顔が二つに分裂／増殖したように見える富江のグロテスクな写真は、映画版でも再現が試みられているとはいえ顔がぼやけて二重写しになった程度にしか見えない。そのため月子が「バケモノ女」と書き込んでばらまいた理由が、映画版では曖昧になっている。つまり、原作の「写真」に存在したメディア・ホラー要素が翻案により薄まっているのである。さらに『富江』は小中理論から逸脱するような表現を多く含んでいる。富江は作中で何度も首を切断され、時折その直接的なイメージがサブリミナル効果を狙って挿入される。また、富江は顔をはっきりと画面に晒し、人格を持ち、会話をするため、「世紀末日本が

産んだ2大モンスター」と並び称された『リング』の貞子とは全く異なる存在だ。このように『富江』は翻案の過程でメディア・ホラーの要素を薄められたうえに、小中理論から逸脱するような表現に満ちているため、Jホラーの運動とは相容れない作品だといえよう。

また、サイクルの第2作『富江 アナザフェイス』にも富江の写真に関する設定は組み込まれている⁽²⁸⁾。これは元々『富江 恐怖の美少女』と題して1999年12月26日に関西テレビで放送された3話構成のドラマである。そのうち写真の設定が取り入れられているのは第2話だが、森（奥野敦士）という男性を主人公に据えたTV版独自の物語になっている。彼が撮影した富江（永井流奈）の写真は少なくとも映画『富江』よりは明確に異常だとわかるように表現されているとはいえ、それにも増して永井流奈の写真集を撮影しているかのようなモンタージュのシーケンスが富江の人間らしさをこの上なく強調し、小中理論との距離を決定的なものにしている。

それ以降Jホラーが運動として歴史化される2004年までに『富江』サイクルは3本製作されているが、原作マンガにメディア・ホラーの要素がある作品は清水崇が監督した『富江 re-birth』に限られる⁽²⁹⁾。その原作のひとつ「画家」（1995年）という短編には、富江が写真に撮られるのを嫌がる描写が存在する⁽³⁰⁾。これは映画『富江』のベースとなった「写真」という短編の設定を継承しており、実際に隠し撮りされた富江は化け物のように写っている。「画家」は、主人公が富江の魅力にとりつかれてその肖像画を描くという物語だ。最終的に彼女が富江の美しさを完璧に再現したと豪語する絵画は、盗撮写真と同じように彼女を化け物のように描いたものだった。これは富江の写真を目にした主人公がそれを再現した絵画だという解釈の余地もあるが、『富江 re-birth』ではこの写真をめぐる要素が改変されており特筆に値する⁽³¹⁾。この映画で呪いを伝播させるのは富江の絵画と口紅だが、彼女が写真を嫌がる描写は翻案の過程でなくなっている⁽³²⁾。したがって、富江を化け物のように捉えたのはカメラではなく人間の知覚だということになる。すなわち『富江 re-birth』は原作にあるメディア・ホラーの要素を削除した。さらに、この映画は富江の体をバラバラに切断するという原作のグロテスクな表現を前面に押し出している。このように『富江 re-birth』には、小中理論から逸脱する清水崇の過剰さがあらわれている。

以上で論じた通り、映画『富江』サイクルは原作の写真をめぐるメディア・ホラーの要素を翻案によって薄め／削除することが多いうえに、小中理論を逸脱する表現に満ちている。こうしたJホラーにおける視覚の問題は先行研究で

も論じられてきた。しかし、伊藤潤二マンガのアダプテーションにおいて重要なのはむしろ聴覚メディアの問題であるように思われる。最後にこの問題を取り上げ、本稿を結ぶ。

3-2.『悪魔の理論』と『戦慄の旋律』における聴覚メディア

清水崇が伊藤潤二のマンガを映像化したもう一つの作品『悪魔の理論』は、2000年2月にニフティサーブの会員向けにウェブ上で公開された短編映画である。これは男子高校生の岡森（石川伸一郎）が恋人の和美（橘実里）の浮気を疑って制服に盗聴器を仕掛けたところ、彼女がオカルトに傾倒する同級生の熊谷（中丸シオン）にそそのかされて投身自殺をするまでの音声記録されていたという物語だ。岡森はその音声を聴きながら和美の足取りを追体験し、同じように学校の屋上から飛び降りてしまう。この盗聴を記録したカセット・テープによって呪いが伝播する筋立ては同名の原作に由来する⁽³³⁾。このマンガで伊藤潤二特有のグロテスクな描写は抑制されており、小中理論との親和性は高い。実際こうした聴覚メディアのテーマゆえに『悪魔の理論』は全体として静謐で抑制された表現でつくられている。高橋洋は清水崇の過剰な視覚表現を活かすには伊藤潤二のマンガを映像化すればよいのではないかと述べていたが、『悪魔の理論』はそうした表現を抑制するとともにJホラーの運動が描きそびれてきた聴覚メディアを主題とすることに成功した作品だといえよう。

というのも、小中千昭や鶴田法男が映画の音声に言及することはあっても独自の的方法論を確立していたとはいい難いからである。小中は幽霊に会話させないことが重要だと述べながらも、何らかのメディアに意図せず入り込んだ声として提示するのは効果的だと注記している⁽³⁴⁾。鶴田もまた、先に引いた高橋洋・黒沢清との鼎談で意見を交換しながら「音については、自分の作品を通して反省することしきりで、はっきりとした理論はまだ見えていません⁽³⁵⁾」と述べている。

黒沢清の作品『降霊』は一見して聴覚メディアの恐怖を描いているように思われるが、実際にはどうだろうか。この作品は元々『降霊 ウ・シ・ロ・ヲ・ミ・ル・ナ』と題して1999年9月28日に関西テレビ系列で放送され、のち2001年に劇場公開された。これは音響技師の佐藤克彦（役所広司）が少女（磯部詩織）の誘拐事件に巻き込まれる物語だ。彼が富士の樹海で録音の仕事をしている最中に、誘拐犯（井上肇）から逃げ出した少女が偶然通りかかって佐藤の機材ケースに身を隠す。これをきっかけに佐藤は彼女の「保護」から不審死、心霊現象まで様々なトラブルに巻き込まれていくが、重要なのは本作で起

きる怪奇現象と聴覚メディアの間にほとんど関係がないことだ。もちろん佐藤がスタジオで田崎（清水大敬）から風の効果音を記録したテープに人の声らしき音が混ざっていると指摘を受けることもあるが、ストーリーとは直接関わらない。さらにクライマックスの場面では少女の霊がスタジオの倉庫にあらわれるが、それに関係するのはあくまでも棺のような形をした機材ケースであって聴覚メディアではない。この作品は主人公の音響技師という職業ゆえに全編を通してメディア・ホラーであるかのように思われるが、実際には聴覚メディアと少女の霊がすれ違っている。このように『降霊』は運動の中心にいた黒沢清の作品でありながら、メディア・ホラーの要素が物語の本筋とすれ違っている⁽³⁶⁾。これに対して『悪魔の理論』は短編とはいえ聴覚メディアの恐怖を作品全体に絡ませることに成功したのだ⁽³⁷⁾。

さらに驚くべきは『戦慄の旋律』の先駆性だろう。これは伊藤潤二のマンガを初めて映像化した作品で、1991年10月16日に関西テレビの深夜番組DRAMADOSの枠で放送された。このDRAMADOSは元々DRAMADASという編成で『もだえ苦しむ活字中毒者 地獄の味噌蔵』（黒沢清監督、1990年）や『おろし金に白い指』（西山洋一監督・高橋洋脚本、1991年）などを放送していた。Jホラーの運動を担った作家たちが名を連ねているが、これらは必ずしも小中理論にもとづくホラー表現を伴わないうえに、君塚匠は『戦慄の旋律』以来ホラーを撮っていないため運動とは一定の距離があった人物だといえよう。

『戦慄の旋律』は、女性歌手の死後の歌声が録音されたレコードを聴いた人々が次々に死んでしまうという原作に忠実な内容である。原作の「中古レコード」は中条省平の言葉を借りれば「グロテスクなスプラッター趣味を完全に抑えて、この世とあの世の通底する場所というテーマを、意外なアイデアと落ち着いた語り口で描き出し」⁽³⁸⁾たメディア・ホラー作品である⁽³⁹⁾。『戦慄の旋律』のレコードに入った声は小中千昭が効果的のみなした偶然の産物ではなく、交通事故で亡くなった歌手が死後に歌い始めたのを録音したという設定になっている。そのレコードを聴いた小川（比嘉ひとみ）と中山（洞口依子）はいずれも亡くなり、死後にレコードと同じように歌い出す。『戦慄の旋律』は、Jホラーの運動と極めて親和性の高いメディア・ホラーだ。このように聴覚メディアの恐怖を中心に描いたJホラーの作品は、1991年の時点では他にないだろう。『邪願霊』の場合はあくまでもビデオが主題となっている。そもそも、運動の黎明期につくられたOVやTVドラマの短編の中でも『霊のうごめく家』や『夏の体育館』など小中理論の実践が成功した作品はメディア・ホラーではない⁽⁴⁰⁾。

以上を踏まえると『戦慄の旋律』は小中理論が実践的に形成されていった時期につくられたメディア・ホラーの萌芽ともいえる作品であり、その原作を提供したのが伊藤潤二だということになる。本節の初めに引用した通り、高橋洋は伊藤マンガのアダプテーションに小中理論を逸脱する過剰な視覚表現の可能性を求めていた。確かにJホラー運動の批判的継承者とされる清水崇は『富江re-birth』でそうした要素の映像化に成功した。しかし、他方で『悪魔の理論』は『戦慄の旋律』と同様に聴覚メディアの恐怖を抑制的な表現によって描いた作品だった。当時のJホラーは、伊藤潤二マンガのアダプテーションを通してこのような複数の可能性に向けて開かれていたのである。

結論

四方田犬彦の『日本映画史 110年』に記されたJホラーの歴史は、運動の「正史」を色濃く反映していた。Jホラーが運動として歴史化されたのは、小中千昭や高橋洋が著書を出し、一瀬隆重がJホラーシアターを売り出した2004年頃のことである。それ以前のJホラーに関する言説を分析すると、2000年頃に伊藤潤二のマンガを映像化した作品を特にJホラーと呼ぶ用例が存在することが明らかになった。当時はJホラーに関して非常に雑多な言説があふれており、本稿ではその一因を伊藤潤二と清水崇の関係に求めた。高橋洋は清水の資質を活かす題材として伊藤のマンガを推していた。実際、『富江re-birth』では小中理論を逸脱する過剰な視覚表現が実践された。他方、『悪魔の理論』では聴覚メディアの恐怖が抑制された表現によって描かれた。こうした系譜の源流に位置付けられるのは、伊藤マンガを初めて映像化した『戦慄の旋律』だろう。この作品では、レコードによって伝播する呪いが描かれた。その同時期にはJホラー運動が小中理論を実践的に形成しつつあったが、メディア・ホラー作品は『邪願霊』を除いてほとんど存在しなかった。当時のJホラーは、伊藤潤二マンガのアダプテーションを通して、過剰な視覚表現と聴覚メディアに媒介された恐怖という複数の可能性に向けて開かれていたのである。

[注]

- (1) 四方田『日本映画史 110年』、247-251頁。
- (2) 前川「リングのふたつの意味」、12頁。メディア・ホラーは、ビデオテープや衛星TVを題材とした『ビデオドローム』（デヴィッド・クローネンバーグ監督、1985年）のように、海外でもよく製作されるホラー映画の一類型である。
- (3) 石田「メタ映像としての幽霊表象」、95-102頁。Kinoshita, “The Mummy Complex,”

103-122.

- (4) 鷺谷『『リング』三部作と女たちのメディア空間』、195-223頁。ワダ・マルシアーノ『デジタル時代の日本映画』、31-69頁。鈴木「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」、73-88頁。
- (5) 川崎『黒沢清と〈断続〉の映画』。阿部『黒沢清、映画のアレゴリー』。
- (6) Kinoshita, "The Mummy Complex," 103.
- (7) 高橋／鶴田／黒沢「なにか、ヤバイものが写っている……」、11頁。
- (8) 『カイエ・デュ・シネマ・ジャポン』第2号、29頁。
- (9) 高橋／鶴田／黒沢、前掲、12頁。高橋はその後『ほんとにあった怖い話』（1991年7月リリース）の存在を知ったと鼎談で発言しているが、『カイエ・デュ・シネマ・ジャポン』の記事はこの作品に言及しているため、おそらく高橋の記憶違いだろう。
- (10) 高橋『映画の魔』、27-28頁。
- (11) 小中『ホラー映画の魅力』、109-115頁。
- (12) 仲山／佐々木／逆巻／黒崎「来る、きっと来る」、40頁。
- (13) Neale, "Melo Talk," 69.
- (14) 内山『怪奇と幻想への回路』、31-32頁。
- (15) Ｊリーグ・Ｊポップ・Ｊ文学・Ｊ批評など「Ｊなもの」は基本的に中曽根康弘内閣による公社の民営化（ＪＴ・ＪＲ）を機に日本国内の文脈で生まれた言葉だとされているため、基本的に海外の言説を考慮に入れる必要はない。絃／長原「グローバリゼーションとＪという戦略」、70-91頁。
- (16) 『最新版 世紀末ニューホラー大全集』、1頁。このムックを刊行した近代映画社の洋画専門誌『SCREEN』にも日本映画を紹介する記事が毎月連載されていたが、Ｊホラーという用語は確認されなかった。
- (17) 『キネ旬ムック ホラー伝説』、13-34頁。このムックでＪホラーという用語は使われていない。
- (18) 『FLASH EXCITING』通巻50号、60-63頁。伊藤潤二のマンガを原作とする映像作品の情報は【表1】を参照。
- (19) 『映画秘宝』Vol. 19、71頁、強調原文。
- (20) 『映画秘宝』Vol. 22、75頁。
- (21) 『映画秘宝』Vol. 21、74-75頁。当時はＪホラーよりも和製ホラーという用語が人口に膾炙しており、1999年2月発行の『キネ旬報』では「和製ホラーが増殖する!!」という特集が組まれていた。これは『リング2』と『死国』の二本立て公開に合わせた記事だが、『富江』を含め日本のホラー映画一般を和製ホラーと呼んでいる。『キネ旬報』通巻2090号、56-63頁。
- (22) 『映画秘宝』Vol. 22、4頁。
- (23) 高橋『映画の魔』、50頁、強調引用者。川崎公平は、高橋洋の表現がマンガから影響を受けていることに注目して映画とマンガにおけるホラー表現の対照性について論じている。これは川崎自身が述べるようにメディアム・スペシフィックな議論になっているため、アダプテーションを重視する本稿では紹介のみに留める。川崎「人間ならざる人間」。
- (24) 四方田『日本映画史110年』、249-250頁。
- (25) 泉沢月子は「屋敷」にも登場するが、このエピソードの要素はほとんど取り入れられていない。伊藤「写真」／「接吻」／「屋敷」、33-192頁。
- (26) 伊藤「写真」、61-62頁。

- (27) 石田「メタ映像としての幽霊表象」、99頁。
- (28) 『富江 アナザフェイス』は元々TV作品だが、映画『富江』と同じ清水俊がプロデューサーを務め、大映が制作に参加しているためサイクルの一環とみなす。
- (29) 原作にメディア・ホラーの要素がなく翻案の過程で追加されるケースも想定されるが、該当する作品はない。
- (30) 伊藤「画家」、100頁。
- (31) 伊藤「画家」、108頁。
- (32) 絵画もひとつのメディアだが、本稿がメディア・ホラーと呼ぶのはとりわけ近代に誕生した視聴覚メディアおよびその周辺機器が恐怖の発生源や媒体となる作品に限る。たとえば伊藤原作のTVドラマ『長い夢』や『顔泥棒』のようにカメラが単なるガジェットとして登場するだけの作品は含まない。
- (33) 伊藤「悪魔の理論」、189-198頁。
- (34) 小中『ホラー映画の魅力』、2003年、114-115頁。『悪魔の理論』のカセット・テープには生きている人間の声が録音され、異音が混ざっているような描写もない。
- (35) 高橋／鶴田／黒沢、前掲、22頁。
- (36) これは『降霊』のモデルだと思いき『ミッドナイトクロス』（ブライアン・デ・バルマ監督、1981年）からの差別化を図った結果かもしれないが否定しようのない事実である。また、川崎公平は『CURE』に登場するフォノグラフを映像と音声の分離という観点から分析しているが、聴覚メディアと呪いの伝播は直接にはかかわらない。川崎『黒沢清と〈断続〉の映画』、67-79頁。
- (37) 『着信アリ』（三池崇史監督、2004年）は携帯電話を通して拡散する呪いを描いているが、この映画の主眼はグロテスクかつお化け屋敷のようなアトラクション的演出にあると思われる。
- (38) 『うずまき』／『富江 replay』、頁数不記載。
- (39) 伊藤「中古レコード」、71-104頁。
- (40) 2つの作品はいずれも『ほんとにあった怖い話／第二夜』（鶴田法男監督・小中千昭脚本、1991年）を構成する短編。

【引用文献】

- 阿部嘉昭『黒沢清、映画のアレゴリー』幻戯書房、2019年
- 『カイエ・デュ・シネマ・ジャポン』第2号、フィルムアート社、1991年、29頁
- 『映画秘宝』Vol. 19、洋泉社、2000年
- 『映画秘宝』Vol. 21、洋泉社、2001年
- 『映画秘宝』Vol. 22、洋泉社、2001年
- 『FLASH EXCITING』通巻50号、光文社、2000年
- 石田美紀「メタ映像としての幽霊表象——中田秀夫監督『女優霊』」『アート・リサーチ』Vol. 6、立命館大学アート・リサーチセンター、2006年、95-102頁
- 伊藤潤二「写真」／「接吻」／「屋敷」、『伊藤潤二恐怖マンガ COLLECTION ①富江』朝日ソノラマ、1997年、33-192頁
- 伊藤潤二「画家」、『伊藤潤二恐怖マンガ COLLECTION ②富江 PART2』朝日ソノラマ、1997年、85-124頁
- 伊藤潤二「悪魔の理論」、『伊藤潤二恐怖マンガ COLLECTION ⑧血玉樹』朝日ソノラマ、1998年、189-198頁

- 伊藤潤二「中古レコード」、『伊藤潤二恐怖マンガ COLLECTION ⑩あやつり屋敷』朝日ソノラマ、1998年、71-104頁
- 川崎公平「人間ならざる人間——「ジャパニーズ・ホラー」と恐怖マンガの可能性」、一柳廣孝・吉田司雄編著『映画の恐怖』青土社、2007年、175-190頁
- 川崎公平『黒沢清と〈断続〉の映画』水声社、2014年
- 『キネ旬ムック ホラー伝説 THE HORROR FILE』キネマ旬報社、2000年
- 『キネマ旬報』通巻2090号、キネマ旬報社、1999年
- Kinoshita, Chika. “The Mummy Complex: Kurosawa Kiyoshi’s Loft and J-horror.” In *Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*, edited by Jinhee Choi and Mitsuyo Wada-Marciano, 103-122. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009.
- 小中千昭『ホラー映画の魅力 ファンダメンタル・ホラー宣言』岩波アクティブ新書、2003年
- 前川修「リングのふたつの意味——『リング』のイコノロジーとイコノミー」『美学芸術学論集』第11号、神戸大学文学部芸術学研究室、2015年、6-20頁
- 仲山ひふみ／佐々木友輔／逆巻しとね／黒壽想「来る、きっと来る——Ｊホラー批評の可能性をめぐって」、仲山／黒壽編『アーギュメンツ #3』2018年、38-59頁
- Neale, Steve. “Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term “Melodrama” in the American Trade Press.” *Velvet Light Trap*, no. 32 (Austin: The University of Texas Press, 1993): 66-89.
- 『最新版 世紀末ニューホラー大全集』近代映画社、2000年
- 桂秀実／長原豊「グローバリゼーションとＪという戦略」『情況』通号107号、情況出版、2000年、70-91頁
- 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」『二松學舎大学人文論叢』第94輯、二松學舎大学人文学会、2015年、73-88頁
- 高橋洋『映画の魔』青土社、2004年
- 高橋洋／鶴田法男／黒沢清「なにか、ヤバイものが写っている……」、黒沢清『恐怖の対談』青土社、2008年、9-46頁
- 内山一樹編著『怪奇と幻想への回路 怪談からＪホラーへ』森話社、2008年
- 『『うずまき』／『富江 replay』』東映（株）事業推進本部、2000年
- ワダ・マルシアーノ、ミツヨ『デジタル時代の日本映画 新しい映画のために』名古屋大学出版会、2010年
- 鷲谷花「『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」、内山一樹編著『怪奇と幻想への回路 怪談からＪホラーへ』森話社、2008年、195-223頁
- 四方田犬彦『日本映画史 110年』集英社新書、2014年