

【論文】

Jホラーにおける変異としてのメディアミックス

撮影所システムの崩壊と映画のデジタル化を背景に

宮本法明

要旨 1990年代以降の日本におけるホラー映画（Jホラー）には『パラサイト・イヴ』（落合正幸監督、1997年）や『らせん』（飯田譲治監督、1998年）など、感染症の流行や生殖技術の発達を背景にウイルスやクローンを描いた作品がある。これらはいずれも角川書店がホラー作品の販売を促進するためのメディアミックス戦略と深く関わっている。瀬名秀明の原作小説『パラサイト・イヴ』は、角川が創設した日本ホラー小説大賞を初めて受賞した作品だ。また、鈴木光司の原作小説『らせん』は角川ホラー文庫のラインナップ第一弾に選ばれた『リング』の続編である。角川書店は1998年に『リング』と『らせん』を二本立てで公開するが、元々は『らせん』の単独企画だった。本稿では『パラサイト・イヴ』が角川書店の社長が交代した時期に生まれたハイブリッドであり、『らせん』において角川のメディアミックスがウイルスの変異として自己言及的に描かれていることを示す。Jホラーは身体性の抑圧やメディアの物質性に対する反省的意識に特徴づけられてきたが、このようなメディアミックスとの関係をたどることでテクノロジーを介した生殖や映画のデジタル化との接点が明らかになる。

序論

角川春樹がコカインの密輸に関わった容疑で逮捕されたのは、自ら監督を務めた『REX 恐竜物語』の興行が9週目に突入した1993年8月29日だった[1]。『E.T.』（スティーヴン・スピルバーグ監督、1982年）の特殊効果で知られるカルロ・ランバルディをスタッフに招いた本作は、好成績により興行の延長も検討されていたが当初の10週で打ち切られることになる。奇しくも同時期には恐竜をVFXで描いた『ジュラシック・パーク』（スティーヴン・スピルバーグ監督、1993年）が日本で配給されていたが、同作との競争は本意な結果に終わる。この事件を機に角川書店の社長は春樹から弟の歴彦に交代し、その事業内容はうつりかわっていく。出版社の角川は1970年代に「読んでから見るか、見てから読むか」をスローガンに映画業界へ参入し、メディアミックスの手法を定着させた。マーク・

[1] 佐藤『全てがここから始まる』、156頁。

スタインバーグはそうした春樹時代の映画製作に大衆向けの投機的な性格が認められるのに対して、歴彦のメディアミックスはより細分化された顧客層に向けてフィールドを拡大する傾向があることを指摘した[2]。このようなスタインバーグの分析は正しいが、春樹/歴彦体制のはざまに生まれた角川の「商品」があるのも事実だ。

その筆頭が、鈴木光司『リング』（1991年）や瀬名秀明『パラサイト・イヴ』（1995年）などの小説である。角川春樹の肝いりで1993年4月に角川ホラー文庫が発刊され、同時にフジテレビジョンと共同で創設した日本ホラー小説大賞の募集が告知された。その文庫化ラインナップ第一弾に選ばれたのが『リング』であり、1995年の第2回にして初の大賞を受賞したのが『パラサイト・イヴ』である。これらはともに歴彦体制の角川書店によって映画化された。とりわけ1998年の『リング』（中田秀夫監督）はJホラーの代表的作品として名高いが、当時『らせん』（飯田譲治監督）という続編と共に二本立てで上映されていたことは今日顧みられることが少ない。実は『リング』の原作にあった「呪いのビデオ」をみるとウイルスに感染するという設定が映画版では省略され、そうした物語は後半の『らせん』で展開されることになった。顕微鏡を用いなければ人間の目には見えないウイルスの主題は、『パラサイト・イヴ』（落合正幸監督、1997年）で描かれた細胞内小器官のミトコンドリアと親和性が高い。実際、両作は最終的に生殖技術によってクローンが造りだされる点も共通している。本稿では、このような感染症の流行や生殖技術の発達を背景にした作品『らせん』と『パラサイト・イヴ』を角川書店のメディアミックスや映画のデジタル化という文脈に位置づけて歴史化する。

Jホラーの作品を配給や流通の観点から論じた先行研究には、ミツヨ・ワダ・マルシアーノや鈴木潤の論文がある。ワダ・マルシアーノはJホラーの映画がアメリカや韓国でリメイクされ、グローバルに展開した要因をDVDの開発に求めた[3]。鈴木は、Jホラーの流行がレンタルビデオ市場の拡大を背景にしていることを指摘した[4]。また、鈴木光司の小説におけるウイルスの主題を分析した先駆的な研究として奈良崎英穂の論文が挙げられる[5]。近年になって『らせん』や『パラサイト・イヴ』などバイオホラー作品の再考を促したのは、仲山ひふみを中心におこなった座談会である[6]。既に『らせん』とヴァイラル・マーケティングの関係を取り上げたクリス・マイルズの論文も存在するが、本稿では同様のテーマを角川書店のメディアミックスという個別具体的な文脈に即して論じる[7]。

第1節では映画のデジタル化というグローバルな趨勢を視野に収めながら、Jホラーを撮影所システム崩壊後の映画史に位置づける。第2節では、角川書店の社長が角川春樹から弟の歴彦に交代してから製作された「新角川映画」の『パラサイト・イヴ』をVFXに注目しながら論じる。その過程で参照項となるのは、製作機構とテーマを共有するアニメーション『新世紀エヴァンゲリオン』（庵野秀明

[2] スタインバーグ『なぜ日本は〈メディアミックスする国〉なのか』、230-235頁。

[3] ワダ・マルシアーノ『デジタル時代の日本映画』、31-69頁。

[4] 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] 奈良崎「心霊からウイルスへ」、75-86頁。

[6] 仲山・佐々木・逆巻・黒崎「来る、きっと来る」、38-59頁。

[7] Miles, "From Gene to Meme," 63-78.

監督、1995-1997年)のシリーズである。第3節では1998年に角川が二本立てで公開した『リング』と『らせん』を検討し、後者の映画および鈴木光司の原作で角川書店のメディアミックスに対する自己言及がおこなわれていることを明らかにする。

1. 撮影所システムの崩壊と映画のデジタル化

角川書店のメディアミックスは、撮影所システムの崩壊をしるしづけた。角川が映画製作に参入する以前は撮影所システムとブロック・ブッキング方式が主流であり、メジャーな映画会社が各撮影所で製作したプログラム・ピクチャーをそれぞれの直営館に配給して興行をおこなっていた[8]。ところが、そうした日本の映画産業は1960年代を通して徐々に衰退していく。1970年代後半になって、そのような映画界を別のしかたで活性化させたのが角川書店のメディアミックスだった。1976年に横溝正史の小説『犬神家の一族』(1972年)を映画化して以来、巨額の宣伝費によって大作を送り出す「角川商法」は映画を文化産業の商品におとしめると批判されることも少なくないが、1980年代以降の角川は二本立てのアイドル映画によってプログラム・ピクチャーを再生した功績を再評価されつつある[9]。しかし、1993年に角川春樹が先述の容疑で逮捕されたことにより映画製作はしばらく休止となる。Jホラーの作品群が角川によって製作されるのはそれ以降の時期だが、他方で黒沢清や高橋洋などJホラーの中心人物はインディペンデントの現場で撮影所システムなき時代の映画づくりを模索していた。

その象徴的作品が、撮影所を舞台にした『女優霊』(中田秀夫監督・高橋洋脚本、1996年)である。これは角川製作でないが、『リング』と同じ仙頭武則のプロデュースによるJホラーの長編映画として最初期の代表例だ。本作は関係者の色恋沙汰が繰り返される類のバックステージ・フィルムと一線を画し、映画製作の具体的な作業を通して怪奇現象が巻き起こる[10]。たとえば、映画監督の主人公(当時:柳ユレーイ)は一日の撮影後におこなうラッシュ上映でフィルムに妙なものが映り込んでいることに気づく。それを編集台にかけて注意深く観察すると、やはり女優(小島なおみ)の背後で得体の知れない女性が笑っているように見える。結果として、それは三重(セット上の足場)から女優が転落死して製作中止になった映画の未現像フィルムであることが判明する。そして新作の撮影でも同じように女優(石橋けい)が転落死し、ラスト・シーケンスの撮影中に亡くなったはずの彼女がセットに姿を現す。それを目にした女優(白鳥靖代)が演技を中断すると、急に女性が画面内に飛び込んできて未現像のフィルムと同じように笑いだす。彼女は亡くなった女優の代替キャストと同じ服を着ているが、ラッシュ上映で確認すると未現像のフィルムに映っていた人物と入れ替わっている。中田秀夫と高橋洋はCG技術に頼らず、フィルムの物質性と生身の俳優によって恐怖を描くことに腐心した。WOWOW

[8] 四方田『日本映画史110年』、208頁。

[9] 御園生「少女・謎・マシンガン」、268-296頁。

[10] 加藤「映画史への愛情」、376-380頁。

製作のためTV放映によって封切られた『女優霊』は、映画のアイデンティティを問い直す自己反省的な作品だ[11]。スタンリー・カヴェルがTVで映画を視聴することを、編集台でフィルムをみる経験になぞらえていたのは『女優霊』を分析するうえで興味深い[12]。もちろん1982年に英語で発表された2021年に邦訳されたカヴェルの論文を中田秀夫や高橋洋が製作当時に読んでいた可能性は低い。しかし『女優霊』という作品に、角川書店のメディアミックスやフジテレビジョンの映画製作によって映画というメディアが姿かたちを変えていった時代への抵抗が認められるのは事実だ。

他方、Jホラーには角川製作の『パラサイト・イヴ』というVFXを日本で最初期に本格導入した映画も存在する。くわしくは次節で論じるが、『パラサイト・イヴ』の生殖技術というテーマは映画のデジタル化と密接に関わっている。本節ではその先行例であり、かつ『女優霊』と好対照をなす作品として『ジュラシック・パーク』に言及する。この映画は、ハリウッドでCGIを導入して成功をおさめた最初期の作品だ。本作における恐竜は、蚊の琥珀に保存された血液からDNAを採取して造りだしたクローンだという設定になっている。こうしたテーマは、太古の巨大生物を描くためのデジタル技術と緊密な関係を結んでいるのだ。レフ・マノヴィッチによれば、『ジュラシック・パーク』における恐竜のCG映像は意図的に画質を落とされている[13]。そうでなければ、フィルムで撮影したフッターと切れ目なく統合できなかったからだ。この映画を境に、ハリウッドのブロックバスターはより一層デジタル化を推し進めることになる。また、藤井仁子は本作の舞台となる「ジュラシック・パーク」に撮影所の隠喩を見て取った[14]。そこを訪れた主人公たちが目にする施設の紹介映像は近々BGMを差し替える予定だとされており、まるで試写室で上映されるラッシュ・フィルムのようなだ。『ジュラシック・パーク』と『女優霊』は、同じ撮影所を正反対の手法で表現している。

『ジュラシック・パーク』はJホラーの比較対象として唐突に感じられるかもしれないが、その原作者で脚本にも関わったマイケル・クライトンが瀬名秀明や鈴木光司に多大なる影響を与えたという意味でも重要である。たとえば瀬名秀明の『BRAIN VALLEY』(1997年)には、京都大学霊長類研究所出身で類人猿の言語研究をおこなう秦野真奈美という人物が、マイケル・クライトンのココ・プロジェクトを題材にした小説を学生時代に読んでチンパンジー研究の意義を自問したという記述がある[15]。これは類人猿の言語習得を内容に含む小説『失われた黄金都市』(1980年)を指している。また、クライトンはウイルスや細菌をテーマとするSFの古典『アンドロメダ病原体』(1969年)でも知られる。彼が2008年に亡くなった後には、『マイクロワールド』(2012年)という特殊な装置によって2cm程度に縮小した人間の冒険を描いた小説が出版された。その遺稿を書き継いだのは、リチャード・プレストンというジャーナリストだ。彼はエボラ出血熱の脅威を描いたノンフィクション風の小説『ホット・ゾーン』(1994年)で知られており、その邦訳書は『パラサイト・イヴ』や『らせん』と共に流行した。

[11] 樋口「銀幕でもかすまないテレビ映画」、50-51頁。

[12] カヴェル「テレビという事実」、76頁。

[13] マノヴィッチ『ニュー・メディアの言語』、201-204頁。

[14] 藤井「『ジュラシック・パーク』、「リアル」の工場」、24-28頁。

[15] 瀬名『BRAIN VALLEY』、471頁。

これまでのJホラー研究では『女優霊』や『リング』に認められるメディウムの物質性に対する反省的意識が問題となってきた[16]。それに対して本稿が注目するのは、映画のデジタル化と生殖技術の発達を重ね合わせた『ジュラシック・パーク』の系譜に連なる『パラサイト・イヴ』のような作品である。これは当時の日本映画としては最大規模のVFXチームを組織した画期的な作品だった[17]。また、序論でも言及したように『パラサイト・イヴ』は角川書店の社長が交代する時期に生まれた作品だ。次節では、そうした映画産業の変遷やデジタル化の歴史に『パラサイト・イヴ』を位置づける。

2. 新角川映画としての『パラサイト・イヴ』

映画『パラサイト・イヴ』は細胞内小器官のミトコンドリアが人類の征服を試みる物語で、細胞内共生説という分子生物学の知見を参照している[18]。冒頭、生化学者の永島利明(三上博史)は大学の市民講座でその内容を解説する。人間は、細胞の集合体である。それぞれの細胞の中心には核があり、その中には肉体を構成するための設計図DNAが含まれている。そして、細胞の中には核以外にも独自のDNAを持つミトコンドリアが存在する。これはエネルギー生産の役割を担う細胞内小器官だが、なぜ独自のDNAを持っているのか。それは人類が進化の過程で元は別の生命体だったミトコンドリアを体内に取り込んだからではないか、というのが細胞内共生説である。裏を返せば、ミトコンドリアは人間の細胞に寄生^{パラサイト}している。興味深いのは、ミトコンドリアが基本的に母系遺伝しかしないことだ。それゆえミトコンドリアのDNAを解析すれば、現存するヒトの起源となる女性を探ることができる。その「ミトコンドリア・イヴ」は、20万年前のアフリカに存在した黒人女性だった。

この市民講座からの帰路、妻の永島聖美(当時:葉月里緒菜)は交通事故に遭う。彼女は脳死の判定を受けたため、利明は腎臓の提供をもちかけられる。聖美は、いつの間にか腎バンクのドナー登録をしていた。利明はなかなか妻の死を受け入れられずにいたが、聖美の肝臓を摘出することを条件にして腎臓移植に承諾する。彼は、肝細胞を培養することで妻のクローンを作り出そうとしているのだ。利明が「Eve」と名付けたその細胞には通常より3倍も大きいミトコンドリアが含まれ、加速度的に増殖している。また、聖美の腎臓を移植した安斉麻理子(大村彩子)の体にも異変が起きていた。周囲の人間も何かがおかしいと気づき始めていた頃、利明が研究室に赴くと培養フラスコが割れて液状のEveが床にこぼれていた。やがてEveは聖美の姿に変化し、利明と交わる。

こうしてヒトの精子を手に入れたEveは、利明と同じ研究室に所属する朝倉佐知子(中嶋朋子)に寄生する。朝倉の姿を借りたEveは学会発表の場で自身がミトコンドリア・イヴのクローンであることを明かし、ヒトの精子を使って究極の生命体へ進化するとともに人間を絶滅させると宣言する。Eveは、聖美の腎臓を移植した麻理子の子宮をつかって新たな種を産み出そうとしている。病院に移動

[16] 石田「メタ映像としての幽霊表象」、95-102頁。前川「リングのふたつの意味」、6-20頁。

[17] 永田「VFX(ビジュアル・イフェクツ)の可能性」、頁数不記載。

[18] 詳細については以下を参照。瀬名・太田『ミトコンドリアのちから』。

した利明は、Eveがまるでピエタのように麻理子を腕に抱えているのを目撃する。Eveの暴走を制止しようとした人々は、ミトコンドリアの過剰な活性化により発火して次々に倒れていく。ついに屋上でEveと対峙した利明は、妻との出会いから全てはEveによって仕組まれていたことを告げられる。つまり、聖美が利明と恋に落ちたのはミトコンドリアがエネルギー生産を通して脈拍や血圧を操作した結果に過ぎないと。これに対し、利明はEveが働きかける前から聖美のことを想っていたと応える。彼がEveに近づくと、ミトコンドリアが発火し始める。しかし、利明の訴えに心を動かされたEveは麻理子を手放して彼と抱擁する。Eveと利明は炎につつまれていき、映画は幕を閉じる。

『パラサイト・イヴ』でCGIが活用されたのは、利明が顕微鏡で観察したEveの細胞増殖やミトコンドリアの活性化による人体発火の描写である。この作品には『ジュラシック・パーク』における生殖技術とCGIの関係が引き継がれているのだ。『パラサイト・イヴ』冒頭の市民講座で利明がアニメーションを使ってミトコンドリアの解説をするのも、『ジュラシック・パーク』の施設を紹介するアニメーション映像がウィンザー・マッケイを参照した映画史の反復であろう[19]。また人体発火の描写は『スポンティニアス・コンバッション/人体自然発火』（トビー・フーパー監督、1990年）に対するオマージュでもあり、かつてガストン・バジュラルが分析した性のメタファーでもあるだろう[20]。とりわけ重要なのは、火がギリシア神話においてプロメテウスのもたらした特権的な技術であることだ。『パラサイト・イヴ』の最終シーケンスには、火・生殖技術・CGIという3つのテクネーが重ね合わされている[21]。

本稿の目的は『パラサイト・イヴ』や『らせん』と角川書店によるメディアミックスの関係を歴史化することにあるが、こうした議論の一環として瀬名秀明の原作小説と同じ1995年に生まれたもう一つのイヴ＝エヴァすなわち『新世紀エヴァンゲリオン』（庵野秀明監督）を参照する[22]。というのも、この作品は『パラサイト・イヴ』や『らせん』とテーマや製作機構を共有しているからだ。『新世紀エヴァンゲリオン』では、人類補完計画という全人類をスープ状に溶かして一つの個体に統合することで新たな種へ進化するミッションが遂行される。これは『パラサイト・イヴ』でEveが目論んだ新種の産出計画にかなり近い。主人公の碇シンジ（緒方恵美）は、エヴァンゲリオン（以下、エヴァ）に搭乗して使徒と呼ばれる怪物と戦う。実のところ、エヴァは使徒のクローンを拘束具で手なずけた人造人間である。と

[19] 石岡「ミスターDNAのインストラクション」、91-92頁。

[20] バジュラル『火の精神分析』、83-110頁。

[21] 本作のVFXデザイナーを務めたのは、山崎貴だ。『ALWAYS 三丁目の夕日』（2005年）や『永遠の0』（2013年）を撮った「国民的」映画監督は、『スウィートホーム』（黒沢清監督、1989年）や『エコエコアザラク WIZARD OF DARKNESS』（佐藤嗣麻子、1995年）などホラー映画の特殊効果でキャリアを築いた。右派イデオログの小説を二度も映画化したことで非難されがちな山崎が、昨年『STAND BY ME ドラえもん』（八木竜一共同監督、2014年）や『ドラゴンクエスト ユア・ストーリー』（2019年）などの3DCGアニメーションに取り組んでいるのは元々視覚効果を専門とする技術者だからだ。それらと並行して『寄生獣』二部作（2014-2015年）の監督やTVアニメ『もやしもん』（2007年）のオープニング演出など、山崎貴が寄生や細菌などのテーマとデジタル技術の可能性を追究しつづけていることも忘れてはならない。

[22] 本稿では後に言及する1997年公開の劇場版二作までを『新世紀エヴァンゲリオン』と呼び、2007年から2021年にかけて断続的に公開されたリブート映画四部作は除外する。

りわけシンジが乗る初号機には起動実験の失敗によって母のユイ（林原めぐみ）が取り込まれており、父のゲンドウ（立木文彦）はユイと一つの生命体になって再会するために人類補完計画を遂行している。シンジと並ぶエヴァのパイロット綾波レイ（林原めぐみ）は、ゲンドウがユイの遺伝子をエヴァ初号機から取り出して造ったクローンである[23]。その中には初号機の遺伝子も混ざっているため、レイは人造人間エヴァのさらなるクローンということになる。

こうした『パラサイト・イヴ』と『新世紀エヴァンゲリオン』の共通性は、別の観点からも指摘されている。小谷真理は、両作がキリスト教神話の女性をクローンとして描き直したことに注意を促す[24]。『パラサイト・イヴ』の終盤、Eveがピエタのように麻理子を抱くことは既に述べた。このとき聖母マリアが神の子イエスを抱きしめるという神話的形象は、ミトコンドリア・イヴのクローンがその子を身ごもった代理母の少女を抱くという構図に置き換わっている。他方、『新世紀エヴァンゲリオン』の綾波レイは「わたしは誰？」あるいは「わたしが死んでも代わりはいるもの」などと口にする。つまり、両作ともイヴ＝エヴァは本当に人類の起源なのか、もしかすると自己同一性の不確かなクローンなのではないかという空想を働かせているのだ。

また、これらの作品はいわゆる「セカイ系」の物語としても通じあう。セカイ系とは「物語の主人公（ぼく）と、彼が思いを寄せるヒロイン（きみ）の二者関係を中心とした小さな日常性（きみとぼく）の問題と、『世界の危機』『この世の終わり』といった抽象的かつ非日常的な大問題とが、一切の具体的（社会的）な文脈（中間項）を挟むことなく素朴に直結している作品群」[25]のことである。まさにその起源とされるのが『新世紀エヴァンゲリオン』のシリーズだ。完結編の『新世紀エヴァンゲリオン劇場版 Air/まごころを、君に』（1997年）で全人類がスープ状に溶けていくシークェンスの前には、碇シンジが惣流・アスカ・ラングレー（宮村優子）との口論から首を絞める回想場面がある。人類補完計画が完遂されれば心の壁が消去されて他人との軋轢がなくなるが、結果としてシンジはそれを拒否する。最後にシンジがまたアスカの首を絞めて泣き崩れ「気持ち悪い」と蔑まれるのは、彼が他人との軋轢を受け入れた結果だ。セカイ系では、こうした登場人物の痴話喧嘩のようなものが全人類の破滅といった問題と直結する。最終シークェンスで世界に二人きりとなったシンジとアスカが、アダムとイヴの神話的形象をなぞっていることは言うまでもない。他方、映画『パラサイト・イヴ』は分子生物学に裏打ちされた原作小説の結末を、永島利明とEve＝永島聖美が愛を取り戻して人間の絶滅を回避する筋立てに変更した。映画版は、科学的なギミックを排することによってセカイ系の純度を増している[26]。

[23] 『新世紀エヴァンゲリオン』は元々『ふしぎの海のナディア』（NHK製作、1990-1991年）の続編として構想されていた。これはジュール・ヴェルヌ『海底二万里』を原作として、エドガー・ケイシーのアトランティス神話を設定に取り込んだアニメーションである（大田『現代オカルトの根源』、122頁）。この作品に登場する地球人は、古代のアトランティス人が類人猿の遺伝子を操作して進化させたという設定になっている。

[24] 小谷『聖母エヴァンゲリオン』、173頁。

[25] 限界小説研究会『社会は存在しない』、6頁。

[26] 原作の結末は、母系遺伝ししかないはずのミトコンドリアがイレギュラーな条件下で父系遺伝したため種の進化に失敗したとされている（瀬名『パラサイト・イヴ』、450-454頁）。

最も重要なのは、両作の製作機構が共通していることだ。例えば『新世紀エヴァンゲリオン』はアニメの放送よりも先にマンガ化されたり、物語を放棄したTV版の最終2話が響響を買って映画版が製作されたりした[27]。その『新世紀エヴァンゲリオン劇場版 シト新生』は、『パラサイト・イヴ』と『失楽園』（森田芳光監督、1997年）と並ぶ「新角川映画」の一作だった[28]。すなわち、これらは角川春樹の逮捕後に弟の歴彦が社長を引き継いでから初めて製作された映画である。マーク・スタインバーグによれば、歴彦のメディアミックスは春樹の手法よりも徹底している[29]。春樹のメディアミックスが原作小説・映画・主題歌の三位一体を巨額の広告費によって大衆に送り出す投機的な側面を持っていたのに対して、歴彦の場合はアニメ・マンガ・ゲーム・玩具など細分化された顧客層に向けてフィールドを拡大していく点に特徴がある。歴彦は特定の物語よりも先にいわゆる「世界観」を創造し、その中からほぼ無限に作品を立ち上げられるモデルを確立した。『新世紀エヴァンゲリオン』や『パラサイト・イヴ』は、歴彦の手によってラジオ・ゲーム・フィギュア・パチンコなど様々なメディアに展開することになった。

ただし、瀬名秀明の小説『パラサイト・イヴ』に関しては春樹の置き土産という側面がある[30]。なぜなら、この作品は1995年に第2回日本ホラー小説大賞を受賞して角川書店により刊行されたからだ。その時点で歴彦は角川書店の社長となっていたが、これらの出版体制は春樹の主導でつくられたものだ。1992年に歴彦は春樹との経営方針の違いによって角川書店の副社長を辞任し、株式会社メディアワークスを興して独立していた。その後、角川ホラー文庫の刊行が1993年4月に春樹の体制下で始まり、同時に第1回日本ホラー小説大賞の募集が告知された。この賞は角川書店とフジテレビジョンの共同運営で、大賞受賞作は角川から刊行されたあとフジテレビによって映像化されることが規定となっている。結果として『パラサイト・イヴ』はTVドラマではなく角川とフジの共同製作で映画化されることになった。1980年代からフジテレビが角川にならって映画製作に本格参入したように、『パラサイト・イヴ』のメディアミックスには春樹時代のなごりがある。スタインバーグが指摘した春樹/歴彦のハイブリッド製品が『パラサイト・イヴ』なのだ。

その監督に選ばれたのはフジテレビの『NIGHT HEAD』（1992-1993年）や『世にも奇妙な物語』で活躍していた落合正幸である。彼は1991年に『世にも奇妙な物語』の企画で『急患』という短編を撮っており、2004年にはそれを『感染』というタイトルで長編映画化した。『パラサイト・イヴ』以来、Jホラーには極小の存在に起因する恐怖が描かれてきた。次節では、そうしたウイルスの主題

[27] アニメはテレビ東京系列で1995年10月から放送されたが、貞本義行による原案のマンガ化作品が角川書店の『月刊少年エース』に連載され始めたのは1994年12月である。また、庵野秀明は角川映画の第一作『犬神家の一族』（市川崑監督、1976年）から黒地に白色の明朝体を並べるクレジットのデザインを『新世紀エヴァンゲリオン』に引用している。このシリーズは角川書店のメディアミックスに対して意識的なのである。

[28] これは映画製作の遅れにより公開されたTVアニメの総集編であり、同年7月に改めて『新世紀エヴァンゲリオン劇場版 Air/まごころを、君に』が封切られることになった。

[29] スタインバーグ『なぜ日本は〈メディアミックスする国〉なのか』、230-235頁。

[30] 佐藤『全てがここから始まる』、143-166頁。

が『らせん』において角川書店のメディアミックスに対する自己言及として描かれていることを明らかにする。

3. 『らせん』のメディアミックスに対する自己言及

角川書店は『パラサイト・イヴ』に続いて、1998年に鈴木光司のホラー小説『リング』と『らせん』を二本立てで映画化する。中川右介によれば『リング』は1995年に一話完結のTVドラマになっていたの、元々は『らせん』の単独企画だった[31]。映画『リング』は、『らせん』の企画途中でいわば前日譚として付け足されたのだ。『らせん』監督・脚本の飯田譲治は当のドラマ『リング～事故か! 変死か! 4つの命を奪う少女の怨念～』（瀧川治水監督、1995年）の脚本を祖師谷大蔵と共同で執筆した人物だが、映画『リング』の脚本は『女優霊』の高橋洋が担当することになった。また、『リング』は1999年に再度『リング～最終章～』（西谷弘ほか演出）として連続TVドラマ化されている。

これらのTVドラマ版と比較して、映画『リング』が原作にあったウイルスの存在を描かなかったことは特筆に値するだろう。小説には、山村貞子が日本最後の天然痘患者に強姦のうえ殺害されたという設定が存在する[32]。伊熊平八郎（貞子の父親）が入院する療養所で医師として働いていた長尾城太郎は、不注意で天然痘に感染してしまう。長尾の言い訳めいた回想によると、彼は初期症状の熱に浮かされて貞子を襲った。長尾は事後になって、彼女の腿のつけ根に睾丸がついていることに気づく。貞子は「睾丸性女性化症候群」の患者だった。彼女は乳房・外陰部・膣を持つが、子宮だけが睾丸に置き換わっていたため人間の子を産むことができなかった。貞子の怨念と子を持ちたいという欲望は、人類に根絶されかけていた天然痘のウイルスと交わって新種のウイルスを産み落とすことになる。そのウイルスはビデオテープを宿主として増殖する。ただし「呪いのビデオ」を見た人間でも一週間のうちにそれをダビングして他人に見せれば発症はしない。設定の細かい違いは存在するが、1999年版のTVドラマではパンデミックの脅威が描かれ、1995年版のTVドラマには少なくとも貞子が平八郎の入院する結核の療養所で殺された回想場面がある。しかし、映画『リング』の中で貞子が殺された場所が感染症の治療施設であることは明示されない。

二本立ての構成において、ウイルスの存在は後半の『らせん』まで宙吊りにされている。貞子は医師の長尾ではなく父親の平八郎（伴大介）に殺された設定になっており、『らせん』にはその回想場面がある。主人公の安藤満男（佐藤浩市）が自宅で呪いのビデオを再生し終わると、当時の貞子が目にした光景が幻覚のように映し出される。重要なのは、呪いのビデオが『リング』と同じフッテージであるのに対して、貞子が平八郎に殺される場面は『らせん』のスタッフが撮り直していることだ。『リング』の同じ場面は、高山竜司（真田広之）が霊能力によって幻視した「ふたりの人物と井戸からかなりの距離を置いた非人称的な視点からのロングショット」[33]として描かれている。『らせん』の場合

[31] 中川『角川映画』、329頁。

[32] 鈴木『リング』、251-257頁。

は「南伊豆診療所」の標識を映してから、貞子が平八郎に井戸へ突き落とされるまでの過程が彼女の視点で描かれ、そのあとクレーン撮影による鳥瞰的なショットに切り替わって貞子の顔を映し出す。彼女を演じるのは佐伯日菜子で、『リング』の伊野尾理枝からキャストが交代している。脚本の高橋洋がこだわっていたように、『リング』の貞子は基本的に顔を見せないことが恐怖をかきたてる[34]。そうした謎や呪いが、二本立ての後半『らせん』では段々と科学的に解明されていく[35]。先述したように、角川の企画段階では元々『らせん』の方が先行していた。

しかし、実際に観客の人気を集めたのは『らせん』ではなく『リング』の方だった。その結果、『リング2』（中田秀夫監督、1999年）という映画がつくられることになる。角川書店は製作の際に脚本を公募したが、最終的にはどれも不採用になって『リング』の高橋洋が書くことになる。重要なのは、その脚本があくまで『リング』の続編であって『らせん』のパラレル・ワールドという設定になっていることだ[36]。他方、鈴木光司は『らせん』のさらなる続編『ループ』（1998年）に「転移性ヒトガンウイルス」が蔓延する世界を描いたが、本作は現在に至るまで映像化されていない。その後、鈴木はそれぞれ『リング』・『らせん』・『ループ』のスピノフ「レモンハート」・「空に浮かぶ棺」・「ハッピー・パースデイ」からなる『パースデイ』（1999年）を刊行する。その内、貞子が東京で劇団に所属していた時期を描いた「レモンハート」だけが『リング0 パースデイ』（鶴田法男監督・高橋洋脚本、2000年）として映画化される。もちろん、その中にウイルスは描かれない。これにより『リング』関連作品は高橋洋のアダプテーションに上書きされていく。それは高橋の類い稀なる才能に対する正当な評価と思われるが、角川書店のメディアミックスという観点からすると『らせん』もまた重要な作品であることは間違いない。

『らせん』は、最終的にクローンが造りだされる物語だ。貞子の怨念が生みだしたウイルスは、『らせん』の中で「リングウイルス」と名付けられる。それは高山竜司が遺した暗号のひとつが“RING”だったこと、および輪^{リング}の形状をしていたことに由来する。さらに、そのウイルスは変異を続けて紐状になる。それは高山の教え子だった高野舞（中谷美紀）の体内でまるで精子のように卵^{らん}に群がり、貞子のDNAを卵核に逆転写する。その結果、貞子は高野のクローンとして転生を果たす。宿主の高野は亡くなるので、それ以降の中谷美紀は貞子役に移行する。前節で論じた『パラサイト・イヴ』もまた、葉月里緒菜が永島聖美とそのクローンたるEveの双方を演じる作品だった。

一人二役の分身が登場する映画は枚挙に暇がないが、とりわけ『らせん』と『パラサイト・イヴ』の源流に位置づけられるのは『メトロポリス』（フリッツ・ラング監督、1927年）だろう。この作品で科学者

[33] 鷲谷「『リング』三部作と女たちのメディア空間」、222頁。

[34] 高橋『映画の魔』、27頁。

[35] 飯田譲治はインタビューで「TVで『リング』をやったときは、やっぱりい言ったようなことを考えましたよ。不可解な霊のこわさというふうには、したくなかったですから。鈴木光司さんの原作自体がそうでしょう。あの人はそれをとんとん突き詰めていって、科学的にしようとして『らせん』を書いているから、僕なんか、その感覚にすごくれたのでね」と発言している（東『ホラーを書く!』、58頁）。

[36] 高橋『映画の魔』、39-40頁。

ロートヴァング（ルドルフ・クライン＝ロッゲ）は人造人間をつくる過程で少女マリア（ブリギッテ・ヘルム）を捕らえて顔をコピーする。それ以降のヘルムは、葉月里緒菜や中谷美紀と同じように終盤まで人造人間の偽マリアを演じることになる。他方、Jホラーにはその名も分身を意味する『ドッベルゲンガー』（黒沢清監督、2003年）という作品が存在する。この映画で、車に轢かれて死んだと思われた主人公の分身（役所広司）は鼻に絆創膏を貼っただけで何の断りもなく再登場する。先行研究でJホラーの作品は俳優の身体性を最小化する点に特徴があり、『ドッベルゲンガー』の分身はその典型例だとされている[37]。これに対して、『らせん』や『パラサイト・イヴ』におけるクローン＝分身はテクノロジーを介して生殖することが可能な存在として描かれている[38]。

『らせん』における貞子の目的はウイルスによって自らのDNAを増殖させることだ。そのためには、ビデオ以外のメディアを動員することも厭わなかった。以下では、原作小説の記述をベースに物語を読み解く[39]。貞子のDNAは浅川和行（『リング』原作の主人公）の脳にも作用して呪いのビデオをめぐる体験を手記として書き残させた。和行は死んでしまうが、出版社に勤める兄の順一郎はそれに手を加えて小説として出版しようとする。当のウイルスは既に変異して紙をも宿主とすることができた。もしその小説が出版されたらパンデミックを引き起こして人類滅亡の危機が訪れてしまうが、安藤は貞子につけこまれて黙認することになる。彼は、水難事故で息子を亡くしてからずっと喪失感に囚われていた。他方、睾丸性女性化症候群の貞子は高野の卵をつかって転生することで子宮を手に入れた。ついに貞子はウイルスを介さずに単為生殖することも可能になったのだ。安藤は貞子の体内でつくられた受精卵にゲノム編集を施し、再度その子宮に戻すことで息子のクローンを造りだす。貞子の母胎は進化しているので、胎児は急速に成長してDNA上のイントロン（遺伝情報がコードされていない部分）から記憶を取り戻すことができる。『らせん』は父親と息子の関係が起点になっているが、社会的領野を欠いたまま人類滅亡の脅威が示唆される『パラサイト・イヴ』や『新世紀エヴァンゲリオン』に近いセカイ系的な作品だ[40]。

また、子供の喪失というテーマは鈴木光司にとって極めて重要である。たとえば『らせん』の飯田譲治が『幻想ミッドナイト』（1997年）の企画でTVドラマ化した「夢の島クルーズ」や、『仄暗い水の底から』（中田秀夫監督、2002年）の原作「浮遊する水」、『アイズ』（福田陽平監督、2015年）として映画化された「しるし」など、子供の死や失踪が描かれる鈴木作品は非常に多い。とりわけ「枝の折れた小さな樹」（2002年）は現在に至るまで映像化されていないが、男子大学生が10歳で亡くなった妹のあり得たかもしれない人生をCG映像の中に造りだす物語として重要である。このタイトルは、クローンという言葉の語源が「小枝 κλωνία」であることに由来するのだろう。この作品にも『ジュラ

[37] 川崎『黒沢清とく断続』の映画』、190頁および219頁。

[38] 『妖女伝説'88』（田中登監督、1988年）は同様のテーマを描いたホラー映画として重要だが、日活製作であるため別稿にゆずりたい。

[39] 鈴木『らせん』、365–400頁。

[40] 大森望はセカイ系という用語を使わないが、『らせん』と『新世紀エヴァンゲリオン』の相同性を論じている（大森「神への長い道」、132–134頁）。

シック・パーク』や『パラサイト・イヴ』のように生殖技術とCGIを重ね合わせる想像力が認められる。こうした鈴木光司の作品は、子供の喪失とクローンやロボットによる「代替」を描いたグレッグ・イーガンGreg Eganの小説「ひとりっ子」(2002年)やブライアン・オールディスBrian Aldissの「スーパータイズ」(1969年)とその映画化作品『A.I.』(スティーヴン・スピルバーグ監督、2001年)などの系譜に位置づけられるだろう[41]。

鈴木光司『らせん』の結末では、こうしたクローンやウイルスの主題が角川書店のメディアミックスに対する自己言及として描かれる[42]。エピソードで、高山は貞子に協力して人類の進化に介入するヴィジョンをおぼろげながら語っている。曰く、浅川順一郎が弟の体験記に手を加えた小説『リング』が百万部を突破して映画化することになった。その主人公である「山村貞子」役を誰が演じるかは、一般公募のオーディションで決められる。元々女優志望で劇団に所属していたこともある貞子は、自身の役を射止めた。彼女は、映画『リング』を通して自らのDNAを増殖させるつもりだ。ウイルスは、その映画を観た女性の胎内に貞子のクローンを宿す。もし映画がビデオ化されたりTV放映されたりすれば、貞子のクローンを産む女性はもっと増えるだろう。しかし人々は『リング』の危険性に気づいてすぐに駆逐するはずだと安藤が言うと、高山は驚くべき返事をする。

「無理だ。なあ、メディアの担い手は既に百万人いるんだ。『リング』が滅ぼされたとしても、リングウイルスに感染した人間の手により、メディアは変貌を遂げる。ビデオテープが本という形態に変異したようにな。音楽、ゲームソフト、パソコンネットワーク、どんなところでも侵入可能だ。そして、新しく産まれたメディアと山村貞子の交配により、また新たにメディアが誕生し、それに触れた排卵期の女たちが山村貞子を産む」[43]

このようにメディアミックスに対して自己言及的な内容は、映画版では高山が浅川玲子(松嶋菜々子)の体験を記した小説を出版するだけに留まっている。またTVドラマ版(1999年)では、コンピュータ・ウイルスによる映像の拡散という続編『ループ』に一步踏み入れたような展開を迎える。

鈴木光司が『らせん』に描いたメディア観は、リンダ・ハッチオンによれば古くはヴァージニア・ウルフから存在する[44]。ウルフは文学の映画化作品を「寄生虫」と呼んで否定したが、鈴木光司は『らせん』でそれを陽性に捉え返したのである。ハッチオンは、多種多様な翻案について論じた著書の結論部にミームとしてのアダプテーションというコンセプトを提示している[45]。ミームとはリチャード・ドーキンスが『利己的な遺伝子』で用いた文化的な遺伝子を指す言葉で、ハッチオンはまさに細胞からDNAやRNAなど核酸だけが飛び出したウイルスのように増殖するものとしてアダプテーションを捉え

[41] 『A.I.』から説き起こして『ジュラシック・パーク』の他、バイオアートなど幅広い作品を論じるミッチェルの論考を参照(Mitchell, "The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction," 309-335)。

[42] 鈴木『らせん』、382-400頁。

[43] 同、393頁。序論で言及したマイルズの論文も同じセリフに注目している(Miles, "From Gene to Meme," 63)。

[44] Woolf, "The Cinema," 382.

[45] ハッチオン『アダプテーションの理論』、176-177頁。

ている[46]。『らせん』は、このヴィジョンをハッチオンの著作よりも先に提示していたのである。

角川書店のメディアミックスにおいて、鈴木光司は重要な役割を果たした。角川ホラー文庫の編集長を務めた宍戸健司によれば、その創刊は『リング』が1990年の第10回横溝正史賞にノミネートされながら該当作なしに終わったことがきっかけである[47]。日本ホラー小説大賞は角川ホラー文庫の販促を目的にしたセットの企画であり、1993年5月にホラー特集を組んだ文芸誌『野性時代』の誌面で募集が告知された。賞金は1000万円で、受賞作は角川書店から刊行されフジテレビにより映像化される。結果として、1994年の第1回は大賞該当作なしに終わる。そして1995年の第2回に初の大賞を受賞したのが瀬名秀明の『パラサイト・イヴ』である。4月に出版されたその単行本は5月期に売り上げ順位13位、6月期に1位を記録する[48]。一方、鈴木光司の『らせん』は同年7月に角川書店から刊行されている。そのあとがきは6月21日に書かれているので、当然『パラサイト・イヴ』の大ヒットは知っていただろう[49]。他方、フジによる『リング』のTVドラマ製作は『らせん』の執筆と並行して進んでいた。鈴木光司は、『らせん』の平行ワールドとして公開された『リング2』のパンフレットで以下のように記している。

’95年の梅雨、この「らせん」のエピローグを書きながら、あるひとつのいたづらを仕掛けた。作中の手記『リング』が百万部を突破した、映画化されるんだ、という高山竜司の台詞である。当時、デビューから5年経過していたものの、ヒットに恵まれず、子育てに追われていた身にとって、小説のラストにこのようなことを書いたのは、ちょうどヒッチコックが自作の映画にこっそりと登場しているように、小説のなかに思わず顔を出してしまった願望であり、人知れぬ確かな予感めいたものでもあった。それから約二年後この願望は現実のものとなる。しかしここにきて作者の予想しえないことが起きた。メディアへの繁殖は次に「ループ」という縦軸の発展を遂げるものだと思っていると、「リング2」という横軸への分裂をしたのだ！ もうひとつのテーマ、突然変異である。^{ミューテーション}[50]

鈴木は『リング』がドラマ化によって『パラサイト・イヴ』のように脚光を浴びることへの期待を『らせん』のエピローグに込めていた。角川書店によるメディアミックスは、『らせん』の中にウイルスの変異として自己言及的に描かれていたのである。それぞれ異なる様相をしめす『らせん』の小説・映画・TVドラマ・マンガは、変異株と呼ぶのがふさわしい。

[46] 序論で言及した奈良崎の論文もドーキンスのミーム概念と鈴木光司作品の関係を指摘している（奈良崎「心霊からウイルスへ」、76-79頁）。

[47] 宍戸・東「角川ホラーの秘密を話そう!」、104頁。

[48] 全協・出版科学研究所『出版指標・年報1996年版』、148-149頁。

[49] 鈴木『らせん』、402頁。

[50] 鈴木「突然変異」、4頁。

結論

この論文では、『パラサイト・イヴ』や『らせん』などのクローンやウイルスを描いた作品と角川書店によるメディアミックスの関係を明らかにした。角川書店は1970年代に映画製作に参入して、撮影所システムとブロック・ブッキング方式に引導を渡した企業である。他方、Jホラーが登場した1990年代には映画のデジタル化が推し進められた。『ジュラシック・パーク』は、恐竜を造りだす生殖技術と映画のCGIを重ね合わせた作品である。これに対して、撮影所で発見された未現像のフィルムを中心に怪奇現象が巻き起こる『女優霊』はJホラーの反時代的な側面を象徴している。

しかし、Jホラーには『パラサイト・イヴ』のようにVFXとクローンの主題を結びつける映画も存在した。これは角川書店が歴彦の体制になってから初めて公開した新角川映画の一作であり、原作は元々春樹の体制でつくられた日本ホラー小説大賞の第2回にして初の大賞を受賞した瀬名秀明の小説である。これを監督した落合正幸は元々フジテレビ系列のディレクターで、『世にも奇妙な物語』の企画で撮影した短編ドラマ「急患」を後に『感染』として長編映画化することになる。このように、Jホラーにはウイルスやクローンを描いた作品が連綿と存在するのだ。

角川書店は『パラサイト・イヴ』に続いて1998年に『リング』と『らせん』を二本立てで公開する。『リング』は『女優霊』と同じ中田秀夫監督・高橋洋脚本による作品だが、飯田譲治監督による『らせん』はウイルスやクローンをテーマにした『パラサイト・イヴ』の系譜に連なる作品である。元々は『らせん』から出発した企画だったが、観客の人気を集めたのはいわば前日譚として追加された『リング』の方だった。その結果、『リング2』という『らせん』のパラレル・ワールドを描いた続編が製作されることになる。これにより、『リング』関連作品は高橋洋の表現に上書きされていく。しかし『らせん』のエピローグには、自作がメディアミックスを通してウイルスのように変異するという鈴木光司のヴィジョンが認められる。角川書店のメディアミックスは、『らせん』の中にウイルスの変異として自己言及的に描かれていた。これまでのJホラー研究は身体性の抑圧やメディアの物質性に対する反省的意識を論じてきたが、以上のようにメディアミックスとの関係をたどることで明らかになったのは、Jホラーがテクノロジーを介した生殖や映画のデジタル化とも密接に関わっていたということである。

付記：本稿は、2020年12月20日に表象文化論学会の第2回オンライン研究フォーラムでおこなった口頭発表の内容を発展させた論文である。

[参考文献]

- ガストン・バジュラル『火の精神分析』前田耕作訳、せりか書房、1987年
スタンリー・カザェル「テレビという事実」堀潤之訳、『表象15』表象文化論学会／月曜社、2021年、51-84頁
リチャード・ドーキンス『利己的な遺伝子』日高敏隆・岸由二・羽田節子・垂水雄二訳、紀伊國屋書店、1991年
藤井仁子「『ジュラシック・パーク』、『リアル』の工場——スピルバーグ 孤児の歴史学5」、『未来』通巻481号、未来社、

2006年、24-28頁

- 限界小説研究会編『社会は存在しない——セカイ系文化論』南雲堂、2009年
- 東雅夫編『ホラーを書く!』小学館文庫、2002年
- 樋口尚文「銀幕でもかすまないテレビ映画——『女優霊』(WOWOW、1996年2月)」、『テレビ・トラベラー——昭和・平成テレビドラマ批評大全』国書刊行会、2012年、50-51頁
- リンダ・ハッチオン『アダプテーションの理論』片淵悦久・鴨川啓信・武田雅史訳、晃洋書房、2012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
- 石岡良治「ミスターDNAのインストラクション——『ジュラシック・パーク』と映画のメディアウム」、『ユリイカ』通巻553号、青土社、2008年
- 加藤幹郎「映画史への愛情——中田秀夫『女優霊』(一九九六年)」、『日本映画論1933-2007——テキストとコンテクト』岩波書店、2011年、376-380頁
- 川崎公平『黒沢清と〈断続〉の映画』水声社、2014年
- 小谷真理『聖母エヴァンゲリオン』マガジンハウス、1997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
- レフ・マノヴィッチ『ニュー・メディアの言語——デジタル時代のアート、デザイン、映画』堀潤之訳、みすず書房、2013年
- Chris Miles, “From Gene to Meme: The Rhetoric of Thought Contagion in Koji Suzuki’s Ring Cycle,” in *The Scary Screen: Media Anxiety in The Ring*, ed. Kristen Laceyfield, (Routledge, 2010,) 63-78
- W. J. T. Mitchell, “The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction,” in *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago: The University of Chicago Press, 2004, 309-335
- 御園生涼子「少女・謎・マシンガン——〈角川映画〉の再評価」、『映画の声——戦後日本映画と私たち』みすず書房、2016年、268-296頁
- 永田よしのり「VFX(ビジュアル・イフェクツ)の可能性」、『パラサイト・イヴ』公式パンフレット、東宝株式会社出版・商品事業室、1997年、頁数不記載
- 中川右介『角川映画1976-1986』増補版、角川文庫、2016年
- 奈良崎英徳「心霊からウイルスへ——鈴木光司『リング』『らせん』『ループ』を読む」、一柳廣孝・吉田司雄編著『ホラー・ジャパネスクの現在』青弓社、2005年、75-86頁
- 仲山ひふみ・佐々木友輔・逆巻しとね・黒岬想「来る、きつと来る——Jホラー批評の可能性をめぐる」、『アーギュメント#3』アーギュメント製作委員会、2018年、38-59頁
- 大森望「神への長い道——リング、エヴァンゲリオン、利己的遺伝子のコード」、リング研究会編『冒険者ガイド——ループ界』角川書店、1998年、128-139頁
- 大田俊寛『現代オカルトの根源——靈性進化論の光と闇』ちくま新書、2013年
- 佐藤吉乃輔『全てがここから始まる——角川グループは何をめざすか』角川グループホールディングス、2007年
- 瀬名秀明『パラサイト・イヴ』角川ホラー文庫、1996年
- 瀬名秀明『BRAIN VALLEY』上、角川文庫、2000年
- 瀬名秀明・太田成男『ミトコンドリアのちから』新潮文庫、2007年
- 宍戸健司・東雅夫「角川ホラーの秘密を話そう!」、『このホラーが怖い!』ぶんか社、1998年、103-116頁
- マーク・スタインバーク『なぜ日本は〈メディアミックスする国〉なのか』中川譲訳、角川Epub選書、2015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
- 鈴木光司『リング』角川ホラー文庫、1993年
- 鈴木光司『仄暗い水の底から』角川ホラー文庫、1997年
- 鈴木光司『らせん』角川ホラー文庫、1997年
- 鈴木光司「突然変異」、『リング2』公式パンフレット、東宝株式会社出版・商品事業室、1999年、4頁
- 鈴木光司『ループ』角川ホラー文庫、2000年

鈴木光司『バースデイ』角川ホラー文庫、2002年
鈴木光司「枝の折れた小さな樹」、『サイレントリー』新潮文庫、2004年、93-128頁
鈴木光司「しるし」、『アイズ』新潮文庫、2008年、107-143頁
高橋洋『映画の魔』青土社、2004年
鷺谷花『『リング』三部作とわ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、195-223頁
Virginia Woolf, “The Cinema,” *The Nation and Athenaeum*, London: British Periodicals, Ltd., July 3rd, 1926, 382.
ミツヨ・ワダ・マルシアーン『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
四方田犬彦『日本映画史110年』集英社新書、2014年
全協・出版科学研究所『出版指標・年報1996年版』社団法人全国出版協会出版科学研究所、1996年