

優秀修士論文概要

平安文学の英訳の研究

八木 愛理

本論文は、平安文学の初期の英訳者を対象として、翻訳テキストに見られる創意工夫を、言語学的、文化的、社会的な側面から分析し、彼らの作品解釈や翻訳姿勢を捉えようとしたものである。主に取り上げたのは、イギリスの日本文学研究者フレデリック・ヴィクター・ディキンズ (Frederick Victor Dickens, 1838-1915) と、イギリスの東洋学者アーサー・デイヴィッド・ウェイリー (Arthur David Waley, 1889-1966) である。全体は、IとIIの二部構成とし、Iでディキンズの『竹取物語』の英訳、IIでウェイリーの『源氏物語』の英訳を検討した。

I 「F.V.ディキンズ訳『竹取物語』について」では、他の先駆的な日本研究者に比べ、今まであまり光を浴びてこなかったディキンズに焦点を当てた。中でも、イギリスの笑話集のフレーズを作品の中に織り込むという興味深い工夫を施していた『竹取物語』の英訳について考察した。

1、「ディキンズと日本研究」では、2、「竹取物語」の〈笑い〉と「笑話集」の考察における前段階として、ディキンズの伝記的な紹介と、『竹取物語』の翻訳背景の確認を行った。

ディキンズは、幕末に来日し、医師や弁護士として活躍しながら、西洋人として初めて日本文学を翻訳した人物である(秋山 2000: 2)。一八八八

年に『竹取物語』の英訳、*The Old Bamboo-Hewer's Story=Taketori no Okina no Monogatari: the earliest of the Japanese romances, written in the tenth century* を発表した¹が、日本人青年・南方熊楠から痛烈な批判を受け、彼の協力を得て改訳した。それが一九〇六年に作品集に収めた『The Story of the Old Bamboo Wicker-worker』である²。

2、「竹取物語」の〈笑い〉と「笑話集」では、ディキンズが『竹取物語』自体が持つ〈笑い〉の側面を、イギリスの笑話集を模倣することで引き立てた可能性を論じた。『竹取物語』は、貴公子の求婚譚などが語源譚で締めくくられるが、改訂版ではその語源譚の前に「whereby you may see」というフレーズが置かれるのが特徴的だ。このフレーズは、*Hundred Merry Tales* という「笑話集」を参考にしたことをディキンズ自身が序文で述べている (Dickins 1906: 317)。

『竹取物語』の語源譚は、滑稽なストーリーのオチとして、言葉遊びによって読者の笑いを誘うものである³。A *Hundred Merry Tales* (1864) では、オチの前に「By thys tale ye may se」といったフレーズがあり、ディキンズはこれを真似て、『竹取物語』のオチの前、つまり語源譚の前に「whereby you may see」というフレーズを置いたと考えた。

ただし、七つの語源譚の中で、「ふじの山」の語源譚のみ「whereby」が用いられていないのは、ディキンズの『竹取物語』の解釈が反映されたものだと考察した。ディキンズは諷刺的な笑いを有する求婚譚と、かくや姫の贖罪の物語を区別して考えていた (Dickins 1906: 317)。だからこそ、かくや姫の物語を締めくくる「ふじの山」の語源譚では「笑話集」を模倣した「whereby」を用いるのはふさわしくないと考えたのだろうと結論づけた。

II 「ウェイリー訳『源氏物語』について」では、日本の古典『源氏物語』

の魅力の世界に伝え「世界文学」としての地位を築いたウエイリーを取り上げた。『源氏物語』英訳に関する総合的な研究は、緑川の『源氏物語』英訳についての研究』（2010）があるが、本章は緑川の学術的成果を踏まえながら、新たな切り口でウエイリー訳『源氏物語』の姿を捉えようとしている。

1、「初期近代英語の親称の使用について」では、ウエイリー訳で、初期近代英語期（1500-1700年頃）の二人称単数代名詞（thou/thy/thee/thine/thself）が計三十二回用いられていることに着目し、その使用傾向を探った。親称は、シェイクスピア（William Shakespeare, 1564-1616）の作品や『ジェームズ王聖書』（King James Bible）などで用いられているが、ウエイリーが『源氏物語』を翻訳した二十世紀には既に廃れていた。ウエイリー以前に抄訳を発表した末松謙澄訳では計十五回使用が見られたものの、サイデンステッカー訳、タイラー訳、ウォッシュユバーン訳では一度も使用されていないようだった。

ウエイリーは基本的にはyouを用いつつ、時に親称を使い分けていた。ウエイリーの親称の使用傾向については、以下のようにまとめられた。

- (1) すべての例に共通する点は、韻文を訳す際の詩的言語として使用していることである。
- (2) 親称を使う主体は、光源氏が多いものの、源典侍や物の怪（六条御息所）、頭中将、明石君、螢宮、夕霧、雲居雁、柏木など様々である。
- (3) 親称を使う主体は一貫して親称を使っているわけではなく、他の発話ではyouで相手に呼びかけている。
- (4) 親称の対象は必ずしも人ではなく、物や超自然など人以外に呼びかけていることも多い。
- (5) 親称は故人を想って歌われた独詠歌で度々使われる。

2、「ウエイリー訳『源氏物語』における女性」では、ウエイリーが『源氏物語』の英訳に取り組んだ当時の時代背景を踏まえた上で、加筆、省略、強調などから、ウエイリーの女性の訳し方に対する姿勢を捉えてみた。その上で、ウエイリーが、ヴィクトリア朝時代からの転換期を生きるイギリス人読者に受け入れられやすい翻訳を行っている可能性を論じた。

前提として、ウエイリーの翻訳当時は、無私で従順な「家庭の天使」を理想の女性像とするヴィクトリア朝時代から、女性の社会的地位向上を目指す「新しい女性」が誕生する転換期にあたることを確認した。そのような時代の中で、ウエイリー訳『源氏物語』は、二十世紀モダニズム文学を代表する女性作家、ヴァージニア・ウルフ（Virginia Woolf, 1882-1941）などに代表されるような高尚、あるいはモダニズムとのかかわりの深い文学作品を愛好するような読者の間で話題になった。ウエイリーが、作中の女性とその周辺の人物たちを、もともとの造型に依拠しつつも、「新しい女性」としての要素を有する作中の女性については、その点を考慮して強調した訳出を行った可能性が考えられる。そこで本章では、空蟬や宇治の大君といった「男性の求愛を拒否する女性たち」に注目し、彼女たちの描かれ方を検討した。

ウエイリーの訳文で、空蟬については、光源氏に対して好意的な心情が強調して描かれていた。この点に関しては、原文で光源氏の暴力性が看取されかねない場面において、当時のイギリスの読者から響きを買わないようにする意図があったのではないだろうかと考察した。つづいて、宇治の大君は、サイデンステッカー（1973: 126-127）も指摘する通り、ウエイリー訳では意志のはっきりした女性として描かれていることが分かった。サイデンステッカー（1973: 126-127）は、ウエイリーが「登場人物を作り変えている」と批判していたが、完全に人物造型を変えているわけではなく、

大君がもとも有していた「新しい女性」に近い要素を強調したのだと考えられる。

さらに、女性論として最も有名な「雨夜の品定め」の場面のウェイリーの訳し方を検討した。左馬頭が女性論を語る発言における大幅な省略に関しては、ヴィクトリア朝時代からの転換期に生きるイギリス人読者に受け入れられにくいとの判断だった可能性を示した。また、イギリスのフェミニズム運動の先駆けとなったサークルの名まえである「bluestocking」という語が博士の女を指して使われていることに着目し、知識の豊かな女性をそのような言葉で片付けてしまう男性たちを皮肉的に描こうとした意図があったのではないかと考察した。

終章では、本論文の内容を概括するとともに、これからの課題を提示した。特に、2、「ウェイリー訳『源氏物語』における女性」において、今回は「拒否する女性」に焦点を当てたが、『源氏物語』に登場する女性たちの訳し方をすべて検討してこそ見えてくるものがあるはずで、これは非常に大きなテーマと言える。本章で論じた内容はウェイリーの女性の描き方をめぐる議論のほんの一步にすぎず、今後時間をかけて探究していく必要があると思われる。

参考文献

- Akiyama, Yuzo. 2000. 秋山勇造『日本学者フレデリック・V・ディキンズ』(神奈川大学評論ブックレット8) 東京: 御茶の水書房
- Dickins, Frederick V. 1888. *The Old Bamboo-Heuer's Story=Takeori no Okeina no Mongataru: the earliest of the Japanese romances, written in the tenth century*. London: Tribner. <https://ia800202.us.archive.org/15/items/oldbambooheuers00dick/oldbambooheuers00dick.pdf>

Dickins, Frederick V. 1906. *The Story of the Old Bamboo Wicker-worker. Primitive & Medieval Japanese Texts*. Oxford: Clarendon Press.

Hazlitt, William C. 1864. *Shakespeare Jest-Books: Reprints of the Early and Very Rare Jest-Books Supposed to Have Been Used by Shakespeare*. 1. London: Willis & Sotherran.

Midorikawa, Machiko. 2010. 緑川真知子『源氏物語』英訳についての研究』東京: 武蔵野書院

Seidensticker, Edward G. 1973. サイデンスティック『源氏物語』の翻訳: 西洋と日本』山崎信子(訳) 芳賀徹・平川祐弘・亀井俊介・小堀桂一郎編『講座比較文学1 世界の中の日本文学』東京: 東京大学出版会, 126—127

Suyematz, Kenchio. 1882. *Genji Monogatari*. https://www.yorku.ca/inpar/genji_kenchio.pdf

Tyler, Royall. 2001. *The Tale of Genji / Murasaki Shikibu: translated by Royall Tyler*. New York: Viking.

Waley, Arthur. 2010. *The Tale of Genji / The Arthur Waley Translation of Lady Murasaki's Masterpiece with a new foreword by Dennis Washburn*. Tokyo, [Japan]: Rutland, Vermont: Singapore: Tuttle Publishing. (online resource)

Washburn, Dennis C. 2015. *The tale of Genji / Murasaki Shikibu; translated by Dennis Washburn*. New York: London: W.W. Norton & Co.

優秀修士論文概要

澁澤龍彦研究

——〈歴史〉のプリコラージュをめぐって——

浜地 百恵

本論は澁澤龍彦の晩年、「小説の時代」におけるテキスト分析を通じて古典文学との接続及び今日のサブカルチャー的表象にもたらす澁澤龍彦の影響を「プリコラージュ」という観点から読むものである。そして八〇年代以降増加する澁澤の「少年少女」読者層について「ミドルブラウ」な欲望と合致することによって作家の〈古典文学〉〈幻想文学〉〈サブカルチャー〉など広域的なジャンルをつなぎ合わせるような位置について検討することを目的とする。

第一章「〈血まみれの伯爵夫人〉表象論—澁澤龍彦「世界悪女物語」を視座に」では、日本におけるエルゼベト・バートリの表象を澁澤「世界悪女物語」(一九六三年)を軸に辿った。丸木砂土によって一九三〇年代の吸血鬼ブームと軌を一にするように「サディズム」の体現者としてエルゼベト・バートリは紹介される。そして戦後再び澁澤によって一九七〇年代の雑誌『血と薔薇』をはじめとする「澁澤文化圏」において「血の風呂への入浴」という逸話 *valentine penrose* [Translation of Erzsébet Bathory la Comtesse sanglante] から取り入れられる。そうした戦後におけるバートリの大衆化は『新婦人』における「世界悪女物語」の連載が「美容整形」や「美容品」の広告と連動しながら女性読者の〈美〉への憧憬に働きかける。そして新たな女性読者の獲得につながったことを検討した。

第二章「澁澤龍彦「三つの髑髏」論—安倍晴明及び「純粹天皇」をめぐるサブカルチャー的想像力」では、三島由紀夫「花山院」(一九五〇年)と澁澤龍彦「三つの髑髏」(一九七九年)を比較し、安倍晴明および花山院の三島及び澁澤による表象の先駆性について検討した。とくに澁澤が「花山院」を「純粹天皇」と形容することの同時代的な〈政治性〉について焦点化した。「純粹天皇」とは七〇年代に三島由紀夫や大江健三郎が用いた〈混じりけのない絶対者としての天皇〉—「ピュア」の意味で用いた言葉である。その意味を澁澤は「イノセント」—「無垢」の意味へと読み替え、「花山院」を「悲運の將軍」から「アンファン・テリブル」な存在として読み替えている。彼をまなざす安倍晴明も三島由紀夫が描くようなオカルティストではなく、¹⁾ 念者のような安倍晴明へと描き直されることで、「花山院」を弄ぶような関係性へと読み替えてもいる。「花山院」と「安倍晴明」の読み替えとは澁澤テキストのもつ遊戯的性質によるものであり、それは結果的な〈政治性〉として読まれ得ると結論付けた。

第三章「澁澤龍彦「ねむり姫」論—「姫」という「毒/薬」の作用」では「ねむり姫」(一九八三年)の起源とパロディの過程を従来の「つむじ丸」を中心的な視点とする読みから「珠名姫」へ焦点化するという読み替えを行った。「ねむり姫」とはシャルル・ペローの「眠れる森の美女」のパロディであろう。これに対するフロイト派精神分析家マリイ・ボナパルトが従来の男根中心的な読みから女性器中心的な読み替えを行っていることに澁澤が関心を示していることは「ねむり姫」を「珠名姫」の「欲望」に焦点化するテキストとして読み得るのではないかと考えられる。

「ねむり姫」は従来「つむじ丸」のナルシズムや自我の統一と解放が「珠名姫」との結末部における邂逅を通して「超越」へ至るという読みが主軸であった。しかしながら、「珠名姫」について女性器中心的な欲望に焦点化中して読むならば、彼女の「紡錘」は、つむじ丸を殺害する凶器にもな

り得るのではないだろうか。それは「ねむり姫」における人形と少女表象が一面的に男性の欲望を受け入れる〈空虚〉な「人形」としての「少女」を描いているわけではないからである、という視点をテキストに内在する「毒」の隠喩性と関連付けて提示した。「ねむり姫」では、「人形化」される姫が反近代的な「人形」として描かれ、彼女の「内面」は他者の「欲望」を都合よく受け入れない。「ねむり姫」は少女読者にとくに人気がある。これは〈逆説的な客体〉という澁澤の提示した「人形愛」と共鳴する受容の在り様を示すものであると結論付けた。

第四章「澁澤龍彦「うつろ舟」論——「少年」が空虚と戯れること」では、〈うつろ舟〉表象について光瀬龍「天の空舟忌記」（一九七六年）と澁澤「うつろ舟」（一九八四年）の比較を通じて、澁澤テクストの遊戯的な性質が政治的な文脈を後景化すると共に、「古典」を「サブカルチャー」と接続するという澁澤の領域横断的な性質について検討した。

光瀬版では〈うつろ舟〉はUFOのように表象される。同時代のUFOブームには社会情勢や科学技術に対する恐怖・不安という寓意が含まれていた。しかしながら澁澤版はそれらを後景化し、「うつろ舟の中の女」や「首」へのフェティシズムを「少年」の視線を通じて投影するという「内部」への志向がある。それは「エッセイ」と「小説」を往還するような「少年」の姿が「ミドルブラウ」な〈読者〉の憧憬と共鳴する可能性について検討した。

第五章「澁澤龍彦「ダイダロス」論——「滅びの美学」に対するパロディ」では、澁澤「ダイダロス」（一九八三年）における源実朝表象が戦中の「悲運の將軍」という実朝イメージに纏わる「滅びの美学」に対するパロディとして読まれ得る可能性を検討した。

「実朝」表象は、近代文学における多様な「実朝」像を描くことで、その悲劇性を絶対化してきた。しかしながら「ダイダロス」では、「実朝」

そのものを描かず、周縁の人物に焦点化する。特に「ダイダロス」を「父と息子」の物語として読み解くことで、「イカロス」と「実朝」の悲劇性へと文脈をひらいてゆく。そして太宰治や三島由紀夫の作品においても表象される「蟹」が「自己」という概念の脆弱性を肯定する「滅びの美学」に対するパロディ性を有することを検討した。

「滅びの美学」は、太宰や三島が戦中に引き寄せられ、特に三島の場合には澁澤が与えたジョルジュ・バタイユによる「死とエロティシズムの理論の結合」による論理である。それは死へと三島を駆り立てた大きな要因の一つとして考えられている。したがって「実朝」を描かないことは、「滅びの美学」と癒着した「実朝」の「死」を逆説的に用いることを意味する。

そして思想という「玩具」を与えた「父」——「陳和卿」（＝澁澤）は、「息子」（＝三島）の「イカロス」が暴走して「玩具」の使用方法を誤ったことで、結果的に「滅びの美学」に与してしまったことに対する哀悼の念が投影されているのではないか、という二次的な読みを提示した。

以上より澁澤テクストにおける〈歴史〉上の人物がどのように澁澤によって「プリコラージュ」されるのかという技法を検討した。それは従来の〈正史〉が描く表象からは逸脱するような、サブカルチャー的な想像力からの人物解釈の試みである。澁澤は「古典」を素材にとる逸話や「源実朝」「純粋天皇」など一見するとハイカルチャーあるいは政治的な文脈と総合する存在を同時代の研究や言説をエンターテインメント的に取り込む。そして「おもしろい」読みものとして「少年少女」に風変りな物語として提示する。彼ら彼女らは、教科書では教えてくれないような少し背伸びした、しかし「おもしろく」読めるような知的な読み物として澁澤の提示する「物語」を享受する。「少し背伸びする」欲望とは「ミドルブラウ」なそれと換言できるだろう。この「物語」とは単純に「おもしろい」だけではない。語りが提示する素材の元ネタを探るためにハイカルチャーなもの

へと週及的に接近するという「ハイブラウ」な欲望をも喚起する。澁澤テクストのもつ「遊戯性」とは、「ハイブラウ」な素材を「ローブラウ」な関心から解釈することであれば「ミドルブラウ」な「欲望」へと置換するような営みを指す。

「ハイブラウ」な〈教養〉とゴシップ的な〈娯楽〉の総合による「プリコラージュ」が少女文化のもつ「ハンドメイド」や「かわいい」といったキッチュ文化と共鳴すると思われる。八〇年代以降その著作の文庫化に伴い少女読者層が増加するという物理的な要因の背景には澁澤の作り出す「プリコラージュ」と少女たちの「ミドルブラウ」な「欲望」との邂逅があるのではないだろうか。

終章「〈乙女の教養〉としての澁澤龍彦」では「澁澤乙女」のインターネット上を主とする言説を参照し、彼女たちが嗜好する「ゴシック・ロリータファッション」や「ヴィジュアル系」などのジャンルを〈澁澤乙女文化圏〉として定義した。その上で「ゴシック・ロリータファッション」を扱うカルチャーや音楽雑誌において〈サブカルチャーの先人〉あるいは〈乙女の教養〉として澁澤が後続する作家やアーティストらによって伝達されてゆくこと、そして澁澤という作家の生み出す世界観そのものを少女たちが「装い」はじめるという受容の展望を示した。

優秀修士論文概要

家族に訪れる怪異

——虚構の時代以降の文学・映像作品をめぐって——

根本 あおい

本修士論文では、家族を主題とした文学・映像作品における怪異表象を論じている。何故現今のホラー小説では〈家族〉の問題が取り沙汰されるのか、何故怖い〈家族〉を描くのに怪異的表現を用いるのかという両面の問題意識を掲げ、通史的に怪異と〈家族〉の緊張関係あるいは共犯関係を読み解く。

一見脱政治的に思われる怪異表象は文化、社会的諸産物である。怪異表象を論じることがコロナ禍や震災等で枠組みが揺れつつある日常の亀裂、そのありように目を向ける契機となる。言わずもがな〈家族〉は日常の極点である。

第一章では筒井康隆『家族八景』（一九七〇年）を取り上げた。マイホーム主義が飛び回り、核家族が定着した時代にテレパシストかつ「お手伝いさん」の七瀬は家を渡り歩く。

「お手伝いさん」をモチーフとしたドラマ作品群が興隆するさなか、本作だけはテレパシーという設定を用いる。また同時代的にも中年の家政婦が主流で、若い女性の「お手伝いさん」は稀有であることを確認した。当然ながら「少女」である七瀬は中年女性が家政婦に至るまでのプロセスを経る必要がない。「少女」であることは〈他者〉以上に抽象的な「風景」

として〈家族〉を透視するための設定であった。

風景として視覚化するテレパシーもまた同時代のテレパシー言説から逸脱する。調査の結果、テレパシーは怪異ではなく科学（風味）の枠内に収まるものであり、それだけに「図」の〈家族〉を成り立たせる「地」のテレパシー、七瀬は不可視化される。

当時の風景学論争と同じ問題意識を持つテキストでは「金の卵」である七瀬の苦渋と同時に、「図」と「地」を反転させる恐怖も描く。家族に対する見立てを持たない七瀬は、セーフスペースの欺瞞を暴露するという闘争をしたのち逃走を図るよりほかない。

第二章では山田太一『異人たちとの夏』（一九八七年）を扱う。幽霊の両親はその実在性から〈実は…だった〉一面を「私」に突きつけることで「私」を独我論から抜け出させようとしていると論じた。換言すれば、幽霊を幻覚と付す近代から続く解釈の仕方ではない見方で、幽霊を現実として描いていることを前提に論を進めた。

幽霊の両親が前景化されるに伴い、女性の幽霊及び性愛的空間はテキストから疎外される。女性が怪異となりホラーシーンを担うこと、その裏側にある「私」の〈子ども〉でいたい欲望を指摘した。

しかしテキスト終盤に女性の幽霊は両親と並列される。この曖昧な幽霊の回収について小説に疑義を呈した上で、大林宣彦監督の同名映画へのアダプテーション論を展開した。小説と映画の差異である廃駅、廃市の浅草について取り上げ〈見えないものが見えるようになる〉空間を指摘した。

それは見えないはずの幽霊を見ることに重なり、幽霊の〈家族〉は主人公に新たな〈家族〉を提示し書き換えと更新を迫る。

「異人」というタイトルは密集しやすい〈家族〉に似つかわしいものではなく、それどころか〈家族〉の構成員の間に線を引く機能を果たす。そ

れにもかかわらず閉鎖的で否定的なニュアンスを持つ〈家族〉は開かれていく。「異人」としての〈家族〉が浮かばれることで主人公の英雄は過去に耽溺することなく救済されるとした。ここで「私」の生(性)のためにだけ現れる女性の幽霊への見方も、小説から若干ではあるが変更され、身近な幽霊として包摂される。

第三章で取り上げる坂東眞砂子『死国』(一九九三年)は、九〇年代Jホラーブームを牽引した代表的作品である。高知県の土俗信仰、遍路と絡めたホラー小説であり、そこには巫女の血脈を続かせるために死んだ娘を甦らせようとする母親、昏睡状態の父親といった欠損家族が中心に置かれる。

テキストには観光遍路、逆回りに歩みを進める母親、「お勤め」と称される男性だけの遍路の三種の遍路が描かれる。同時代の観光ブーム、ディスカバリージャンの残滓によって「癒し」の四国イメージが流通した中で主人公は「死国」として、土地との関係性を再構築する羽目になる。

その背景には女性登場人物の強い分断があった。〈家族〉の抑圧に抵抗するように不倫、性的暴力を行う魔女的に描かれる姿である。男性の「お勤め」だけで紡がれる結果よりも、母親の「逆打ち」が威力を持つのはこうした女性たちのつながりながらなさを同時並行的に描くことでつながったかのように幻視できるからである。しかしながら魔女が性的に描かれる以上、非性的な女性のホモソーシャル概念は依然不在のままであることがテキストの限界であった。

「逆打ち」が成功し、死霊復活によって多くの家族はその欠損(死)を埋めていく。けれどもテキストの主軸にあった〈家族〉の欠損は、娘が蘇ってもなお埋まらない。そこには血の因果のみが残存する。文学作品では血の因果に束縛され、そこから脱出しようとする〈家族〉の問題が多数描か

れていたが、テキストではそれは戯画化されナンセンスな「遊び」として回り続ける。「回る」モチーフが多用されることで一周回った新たな次元へと〈家族〉が導かれることは無く、ただ我々に眩暈を与えることを論じた。

第四章で澤村伊智『ぼぎわんが、来る』(二〇一五年)を取り上げた。

書評が見逃していた現代家族の問題系について、はじめにホラーという大きな括りから眺めることにした。それにより、先の『死国』のように女性からはなから連帯する気のないテキストや『異人たちの夏』のように棄却される女性が怪異となるような作品とも異なり、本作品はフェミニズムホラーを呈していることを確認した。

そのためにテキストは非常に分かりやすい形で家父長制を批判する。その背景にぼぎわんという妖怪が登場する。ぼぎわんには日本霊異記や古文書、ミニコミといった地域に根差したメディアが流れ込んでいた。『死国』同様に土着的ホラーを彷彿とさせながら、そのような方向には行かず土俗的怪異は捻られる。その特徴として造形化を拒む点、意味づけを拒む点、夫婦間のデイスコミュニケーションに忍び寄る点があった。ぼぎわんは口蓋部しか持たないが、女性器的な「口」ではないことから、あたかもイリガイが見ようとしていた唇と唇の狭間にあるものの、「言葉」を重んじようとする妖怪のスタンスを読み取ることができた。

姉妹が怪異を祓い、有害な男性は消える。綺麗な因果律を描く小説はぼぎわんが間引かれた「子供の成れの果て」であることに残っている問題を残していた。そこで映画『来る』のアダプテーション論に移り、〈家族〉とともにある怪異表象を分析する運びとなる。

映画の見せ場でもあるお祓いの場面では、日本だけでなく世界各国の宗教的儀礼を用いている。妖怪は「あれ」と呼ばれる変更がなされ、その空

洞性により観客にとつて違和を生じることなくまとめ上げられていることを指摘した。「あれ」の周辺を取り囲む宗教者と俗世間、とりわけ公権力とのつながりが意識的に映されており、映画はオカルト的思考をなぞらえた構造を持つ。

また小説では空白であつた子どもの内実が描かれる。母親が父親からの抑圧に耐え切れず虐待を行うという変更もあり、子どもは被害主体となるがその後一変して加害主体にもなる。「七歳までは神のうち」といった「あれ」の神性は反転し、恐怖の〈子ども〉が再生されるのだが、そこには複層的な〈子ども〉たちが織り込まれていた。因果関係は崩壊し、大人も〈子ども〉のように欲望を表出する映画では、小説で見られた新たなホラーシーンを引き継ぎながらも蕪雑なJホラーの王道に揺り戻す動きを見せている。

終章で各論をまとめ、離接関係にあるテクストをつなぐものとしての「土俗」について論じた。Jホラーでは何故「土俗」的怪異が頻出したのか。これは九〇年代において既にフィクショナルなものであつたからであり、「土俗」をそうしたのは地元から離反した多くの〈家族〉が関係する。しかしながら土着的な視線がなければ〈家族〉はもう見えてこない。それ故にご当地ものの実話怪談は生み出され続け、そこで〈家族〉が描かれることとなる。ここにナシヨナリズムの機運はないとはいえないが、それより適切なのはむしろグローバリゼーションに耐えられずに、そして国家にも耐えられずに〈私〉が「土俗」「地元」へと推移することである。〈私〉を留めおくものは国ではなく「地元」にしかない。「地元」と〈家族〉は密接不可分の関係にあり、矮小化していく〈私〉が見て取れた。また小山田浩子『穴』のように社会的に疎外された主婦が亡霊のように描かれることで〈家族〉の問題を〈見える化〉している現代小説について触れた。第

二章では幽霊を〈見える化〉することで開かれていく〈家族〉を論じたが、怪異の可視化は「怖い」家庭小説の端緒にあつたと言える。