



「メタ・ホラー」的展開：『フィアー・ストーリー ト』シリーズを中心に

八坂, 隆広

(Citation)

美学芸術学論集, 17:102-123

(Issue Date)

2022-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81013311>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81013311>



「メタ・ホラー」的展開——『ファイアー・ストリート』シリーズを中心に——

八坂隆広

Takahiro YASAKA

はじめに

本稿では、メタ・ホラー映画についての自己意識 (self-consciousness) について考えてみたい。メタ・ホラーの定義について、定説はいまだ形成されていないが、キンバリー・ジャクソンはメタ・ホラーを「明白にホラージャンルとその慣習を意識した映画」[Kimberly 2013:11] であるとする。ここで挙げられるジャンルとその慣習を「意識する」とはどのような行為を指すのか。その「意識」さえあれば、ある作品はメタ・ホラーと呼ばれるのだろうか。

こうしたメタ・ホラーの定義をめぐる問いに答えることを目的に、本稿ではまずメタ・ホラーの二つの要素をスタシリー・カヴェルによる映画の自己言及に関する考察を援用して定義し、それが従来のメタ・ホラー映画 (『キャビン』(The Cabin in the Woods, 2012) と『スクリーム』(Scream, 1996)) においてどのように表現されているのかを論じる。

そこでは、メタ・ホラーの自己意識の方法として、「間テクスト性」と「自己言及性」が抽出され、各作品のなかでこの二つが結びついていることを見ていくことになるだろう。

次に、メタ・ホラー的なジャンルへの意識が明確に見られながら、批評においてメタ・ホラーとして扱われることのない、二〇二一年にSVODサービスで配信された映画三部作である『フィアー・ストリート』シリーズを分析する。これによつて本作が、間テクスト性を用い、自己言及性を回避することで前に挙げたメタ・ホラーと異なる特異なメタ・ホラー性を持つていることを指摘する。そしてそのことがどのような自己意識のありかたを示しているのかを考察する。

1 メタ・ホラーとは

先述の通り、キンバリー・ジャクソンは『スクリーン』と『キャビン』をメタ・ホラーとして並べて扱った論考で、メタ・ホラーを「明白にホラージャンルとその慣習を意識した映画」[Kimberly 2013:11]であると定義している。本稿ではこの「意識する」方法を完全に排他的ではない二つの概念に大別して議論を進める。それは自己言及性(self-referentiality)と間テクスト性(intertextuality)である。

まず、スタンリー・カヴェルによる、映画の自己言及についての議論を参照するところからはじめたい。カヴェルの議論が重要なのは、自己言及を「映画についての映画」のような単純な図式に収めず、自己意識との関わりにおいて整理しているためである。彼によると自己言及は作品の制作者の自己意識が、「彼自身と彼が依存する慣習（自

動性)」「カヴェル 2012:18」の間に割り込むことを前提としている。そして、映画における自己言及は「他の映画に目配せすることや、手元のカメラへの注意を喚起する」「カヴェル 2012:85」といったように映画的な力を使うという。すなわち自己言及的な映画の作り手は、「映画を作っている」という自己意識をはたらかせ、「この作品が映画である」ということの条件を自分が知っていることを明言するのである。その方法が、カメラや編集の存在を観客に示すことなのだ。自己意識のはたらかせ方を中心に考えると、ホラー映画の自己言及性は、作り手が何らかの形で「この作品がホラー映画である」ことを意識していることを観客に伝えるものだと考えられる。この方法のひとつが、ホラー映画の慣習を利用するものである。例えば、『スクリーム』ではホラー映画オタクのランディが殺人事件の続く状況をホラー映画と重ね合わせたり、友人たちにホラー映画で殺人鬼に殺されない方法を演説したりする。

本稿では自己意識をはたらかせるもうひとつの方法、カヴェルが「他の映画への目配せ」と言っていたものを「間テクスト性」として切り離して使用してみたい。というのもこの概念は映画の制作者、鑑賞者の二分法に、別の作品を導入させるという点で自己意識の発現のさせ方が異なると考えられるからである。

間テクスト性は、作品中で別のホラー映画が直接または間接的に引用されているときに発見される。『ハロウィン』(HALLOWEEN, 1978) において『遊星よりの物体X』(The Thing from Another World, 1951) がテレビで流れていることや、『13日の金曜日 Part 2』(Friday the 13th Part 2, 1981) ベッドの上で抱き合う男女が槍で串刺しにされる場面がマリオ・バーヴァの『血みどろの入江』(A BAY OF BLOOD, 1970) からの引用であることがこれにあたる。

2 『スクリーム』と『キャビン』のメタ・ホラー性

本節では、メタ・ホラー映画であると認知されている『スクリーム』と『キャビン』を取り上げ、自己言及性と間テクスト性がどのように織り込まれているかを分析する。この二作品に共通するのは、間テクスト性と自己言及性の密接な繋がりであり、とりわけ間テクスト性はスラッシャー／ホラー映画の「お決まり」を呼び出す役割を果たしている。『スクリーム』では『ハロウィン』をきっかけにスラッシャー映画の慣習が語られ、『キャビン』では「ホラー映画ではありがちな出来事」へと若者を誘導する組織が、ホラー映画を制作するかのようには惨劇をコントロールする。

2-1 『スクリーム』のメタ・ホラー性

『スクリーム』における間テクスト的描写は、自己言及性を引き出すきっかけとなっている。このことを明らかにするために、パーティで若者たちが『ハロウィン』を見るシーンを分析する。

主人公シドニーが通う高校の女子生徒が殺害された翌日、シドニー自身も殺人鬼に襲われた。そのため学校は休校となり、学生たちには外出禁止が言い渡される。しかしその夜学生たちは集まってパーティを開き、ランディを囲んで『ハロウィン』を見る。一方その階上ではシドニーがボーイフレンドのビリーとセックスをしようとする。

ランディは『ハロウィン』のセックスシーンを指差して、“Look, here comes the obligatory tit shot”（見ろ、お約束のおっぱいショットだぞ）と言う（図版1）。カメラはランディたちの視線の先にあるテレビを映した後、別室でシド

ニーがビリーの前で服を脱いでいる様子を映す（図版2、3）。次にカメラは興奮するランディたちを映す（図版4）。すぐにシドニーたちのいる部屋にショットが切り替わり、シドニーがブラジャーを外す様子がビリー越しに示される（図版5）。

図版1、2、4だけを見ると、ランディが『ハロウィン』のワンシーンを指差すところに次いで指差されたシーンが示され、それに対するランディたちの反応を映すものになっている。そこに図版3のシドニーがビリーの前で服を脱ぐショットが挿入されることにより、ランディたちがシドニーとビリーのセックスシーンを見て騒いでいるかのような印象を生み出している。ここでは明らかにランディたちがまるで『スクリーム』の観客と共にシドニーたちのセックスを覗いているように見えることが意図されている。このように、物語世界内で『ハロウィン』とシドニーのセックスの場面が『スクリーム』を投影するスクリーンの上で等価に示され鑑賞されるという事態を通して、『スクリーム』はランディたち登場人物と本作の観客との境界線を曖昧にしている。

加えて、観客とランディたちとの関係にはもうひとつ展開がある。それは二台のカメラの存在によって引き起こされる。上記のパーティーのシーンで、ランディたちを映す「物語世界外」のカメラとほとんど同じ位置に、ジャーナリストが密かに設置した「物語世界内」のカメラが置かれており、その映像はテレビ局の中継車で監視されている。しかし通信のラグがあり、映像は三〇秒ほど遅れて中継車内で視聴される。

物語世界内に設置されたカメラがいかなる効果を生んでいるのかを確かめるために、皆が帰ったあと一人『ハロウィン』の続きを観るランディに殺人鬼が迫る場面を見てみよう。ランディは殺人鬼に気づかず、に『ハロウィン』の登場人物に向かって“behind you”（後ろにいるぞ）と繰り返す（図6、7）。そしてテレビ画面に映る登場人物に

ランディの顔が反射し、両者が危機にあることが強調される(図8)。さらにその様子は中継車でも遅れて再生され、カメラマンはランディに向かって“Behind you”と叫ぶ(図9、10)。

ここでは、過去の映像を再生する映画的な装置(中継車内の画面)のなかに、先ほどまでテレビの画面をまなざすことを通じて本作の観客的位置を占めていたランディが収められている。すなわちランディは、再び映画の世界(物語内の世界)に差し戻されるのである。

このように『スクリーム』においては、テレビ画面をつうじた『ハロウィン』からの引用が、スラッシャー映画の慣習の指摘や、『スクリーム』という映画の性質の提示に繋がるという点で、間テクスト性が自己言及的に用いられているといえる。

2-2 『キャビン』のメタ・ホラー性

ドリュー・ゴダード監督作品『キャビン』は間テクスト性が過剰に演出されたホラー映画である。

このことをもつとも典型的に示しているのが、ガラスの檻のエレベーター空間の全貌が判明する場面である(図版11)。主人公たちを監視する組織の施設内部の巨大な空間に、無数の立方体型のエレベーターがある。立方体の壁の一部はガラス張りになっている。それぞれの立方体は上下の水平移動と回転を繰り返しながら、立体パズルのように全体の構造を組み替え続けている。立方体のなかには、ホラー映画から「引用」されたさまざまなモンスターが収められている。あくまでパロディであるため、容姿や特徴によるほめかしに留まるものの、『ヘルレイザー』

(HELLRAISER, 1986) の「ペンヘッド」や、『シャイニング』(The Shining, 1981) の双子といった特定の映画のキャラクターと推測できるものや、幽霊やゾンビといったホラーのサブジャンルを形成する一般名詞化されたモンスターが確認できる(図版11)。このようにホラー映画の歴史に現れたあらゆるモンスターを網羅し、一望の下に収めている点で、間テクスト性の極致であると言える。

保管されたモンスターたちは、休暇に山小屋を訪れた主人公デイナたちを大きなスクリーンで監視している組織によつて管理されている。組織は、次の手順でデイナたちを古代の神の生贄に捧げようとする。

組織はまず、どのモンスターに若者を襲わせるかを決める。山小屋の地下室にあらゆるアイテムを設置しておき、彼女たち自身がどれを「起動」させるのかを選ばせるのである。そこでオルゴールや、球状の立体パズルなどのアイテムから、デイナが古びた日記を選んで読んだことをきっかけに、彼女らを襲うモンスターが「ゾンビの家族」に決定される。

次に組織はデイナたちを薬物依存の「愚者」、セックスに積極的な女性の「淫乱」、勇敢に状況を打破しようとする「戦士」、状況を冷静に分析したがる「学者」、そしてファイナル・ガールとなる「処女」という組織独自のキャラクター型に分類し、「処女」以外を生贄として順番に殺していく。

さらに組織は、気温を調節したり小屋の中に薬物を散布したりすることでデイナと友人たちの行動をコントロールしている。自由な意思を持って行動していると本人たちに思わせながら、すべては組織の用意したシナリオ通りに進んでいくのである。

組織とその職員は惨劇のシナリオを用意する脚本家であり、かつ舞台を整える演出家でもあり、さらにはスクリー

ンで若者のセックスを覗き見る映画の観客でもある。ホラー映画の「お決まり」に沿った作品を作る制作者と「お決まり」を楽しむにする観客の存在が明らかに示されているという点で、本作は「ホラー映画についてのホラー映画」であり、この意味で自己言及的である。

3 『ファイアー・ストリート』のメタ・ホラー性

二〇二一年にSVODサービスのネットフリックスで配信が開始されたリー・ジャンイク監督によるスラッシュャー映画『ファイアー・ストリート』シリーズ²は『ファイアー・ストリート Part 1:1994』(Fear Street Part 1:1994 以下「1994」)、『ファイアー・ストリート Part 2:1978』(Fear Street Part 2:1978 以下「1978」)、『ファイアー・ストリート Part 3:1666』(Fear Street Part 3:1666 以下「1666」)からなる三部作である。本作は、アメリカ・オハイオ州にある架空の町、シェイディサイドで一九九四年と一九七八年に起こった殺人事件の原因が一六六六年まで遡ることでも明らかになり、それを一九九四年に生きる主人公たちが解決する物語である。

本作には先行するホラー映画作品からの引用が随所に散見され「1994」では『スクリーム』、「1978」では『13日の金曜日』(Friday the 13th, 1980)といったように、それぞれの舞台となる年代に公開された映画を参照元として採用している。これらのことから本作は、自らがホラー映画であることを意識したホラー映画、すなわちメタ・ホラー作品であると捉えることができる。しかし、本作に関する多くの批評では、参照元の指摘は行われるものの、『ファイアー・ストリート』シリーズじつをメタ・ホラーであるとは断じてはいない。本節の分析ではこのことの意味も明

らかになるだろう。

まず、『フィアー・ストリート』シリーズの間テクスト的描写を列挙し、それが自己言及に直接関わるものではないことを確認する。

3-1 『フィアー・ストリート』シリーズの間テクスト描写

(1) 構図、設定

シリーズ一作目「1994」のオープニング・シークエンスは、モールの書店でアルバイトをしているヘザーが骸骨マスクの殺人鬼に殺される場面である。ここではいくつかの点で、『スクリーム』のオープニング・シークエンスからの引用や言及がなされている。

まずは『スクリーム』のオープニング・シークエンスを簡単に紹介しておく。冒頭、ケイシーのもとに怪しい男から電話がかかってくる(図版12)。男は最初親しげにホラー映画の話をしていたが、次第に内容は脅迫に変わっていき、ついには家の中に現れる。叫び顔のマスクを着け、全身を黒いマントで包んだ殺人鬼はケイシーを惨殺する(図版13)。

ではこのシーンが、「1994」においてはどのように引用されているのだろうか。「1994」の冒頭、ヘザーのもとに友人のライアンから電話がかかってくる。二人は親しげに会話し、その内容が脅迫へと変わることはない。しかし電話が突然切られると同時に劇伴音楽がカット・インし、不吉な雰囲気画面に漂う(図版14)。その後ヘザーは、骸骨マスクを着け、全身を黒い骸骨柄のマントで包んだ殺人鬼に殺される(図版15)。殺人鬼のコスチュームは

明らかに『スクリーム』のパロディであり、「1994」という年号が『スクリーム』の公開年（一九九六年）に近いことや、突然かかってくる電話といった、『スクリーム』を想起させる要素が自覚的に使用されていることが分かる。さらにヘザーは死の間際、骸骨マスクを剥ぎ取って殺人鬼がライアンであったことを知る。すなわち冒頭の電話が「殺人鬼からの電話」であったことがここで明かされ、本作のオープニング・シークエンスが『スクリーム』からの引用であることが強調される。

勿論「1994」に見られる間テクスト性はオープニングに留まらない。例えばディーナたち五人が学校で殺人鬼から逃げるシーンで、立て籠った部屋の扉を外から斧で破られるショットは明らかに『シャイニング』から引用されている（図版16、17）。

さらに、五人がトイレで爆発させた殺人鬼たちは、散らばったヘドロから再生する。このとき手から再生・復活する様子は、『キャリー』（Carrie, 1976）のラストシーンで墓からキャリーの手が出てくるショットを想起させる。

シリーズ二作目「1978」は所謂「サマーキャンプもの」であり、『13日の金曜日』シリーズや『バーニング』（THE BURNING, 1981）が参照されている。「1978」で登場する殺人鬼のトーマス・スレイターは、アイコニックな特徴として倉庫にあった麻袋を被っているが、この姿は『13日の金曜日 Part 2』での殺人鬼ジェイソンそのものである。また「1978」という年号じたいが、サマーキャンプもののホラー映画が頻繁に制作された時代に合わせたものであることも、間テクスト性を強化していると言えるだろう。

シリーズ三作目「1666」では、一七世紀アメリカを描いた作品である『クルーズシブル』（THE CRUISE, 1996）や『ウィッチ』（The Witch, 2015）との類似が見られる。たとえば後者とは「森の中に住むアウトサイダーと

の接触」、「生活に襲いかかる異変と魔女の疑い」といったプロットの共通性が指摘できる。

(2) 台詞

シリーズ全体をつうじて、登場人物の台詞中に他のホラー映画のタイトルが度々登場していることも、間テクス
ト的描写として捉えられる。例えば一作目「1994」でサラ・フィアの骨を埋め直すことを提案するサイモンの
台詞には、町の地下に埋められた死者の霊が危害をなす映画として、『ポルターガイスト』(POLTERGEIST, 1982)
が登場する。

また二作目「1978」では、バケツにいつぱいの虫を浴びせかけるといいじめっ子への報復のアイデアが『キャ
リー』を引き合いにして提案される。そして三作目の終盤では、殺人鬼をおびき寄せるために、特別な血液を混ぜた
バケツいつぱいのペンキを保安官に浴びせかけるといふ方法を考えつくシーンで、『キャリー』のタイトルが再び登
場人物の口から発される。

3-2 『フィアー・ストリート』シリーズのメタ・ホラー性

ここまで『フィアー・ストリート』シリーズの間テクスツ的要素を確認してきたが、これらは映像や設定の類似に
よるものであり、他の作品が直接引用されることはないことが分かる。むしろ、積極的に直接的引用を避けていると
も考えられる場面すらある。「1994」のある場面で、登場人物がテレビを見ているところが映るのだが、ここで

流れているのは鮫に関するドキュメンタリー番組である。『ハロウィン』や『スクリーム』を見ても、作中にテレビで他のホラー映画が流れることは珍しくないのだが、ここでは『ジョーズ』(JAWS, 1975)を流すという可能性が却下されているように思われる。

また、本作の間テクスト的描写は自己言及性に繋がることがない。多くのホラー映画を引用しながらも、それらの「お決まり」に言及することもなければ、それに従った展開を迎えることもない。シリーズを通してひとりのファインル・ガールだけが生き残る展開は訪れず、『スクリーム』のランディにあたる「解説役」が紐解くのはホラー映画のルールではなく、物語の舞台であるシェイディサイドにおける殺人の歴史と魔女伝説との繋がりである。加えて、『スクリーム』や『キャビン』がしていたように、登場人物たちをある種のスクリーンに捉えることで、映画を成立させている装置への意識をはたらかせることもしない。

つまり、『ファイアー・ストリート』シリーズにおいては、ホラー映画の過去作品、ジャンルの慣習、そして映画装置などの物語世界の外部の存在が排除されている。このために本シリーズは、ホラー映画史を踏まえて作られているという点で、それじたいがホラー映画であることが作り手側に意識されていることが明らかであるにもかかわらず、メタ・ホラーとして扱うことは回避されていた、あるいはそれが困難であったのではないか。

おわりに

本稿ではまず、メタ・ホラーを規定する間テクスト性と自己言及性が『スクリーム』と『キャビン』においていか

に結びついているのかを確認した。『スクリーン』においては、『ハロウィン』という単一の作品の引用が、『ハロウィン』以降に形成されていたスラッシャー映画の慣習への言及や、登場人物たちのメタな立ち位置を引き出す点で、間テクスト性は自己言及へと繋がっていた。そして『キャビン』においては、多数のホラー映画からモンスターが引用されており、それを登場人物が管理、操作し、「お決まり」のシチュエーションを誘導することでホラー映画的情况を作り出すという方法で間テクスト性と自己言及性は結びついていた。

メタ・ホラーにおける間テクスト性と自己言及性の結びつきを踏まえて『フィアー・ストリート』シリーズにおけるあらゆる間テクスト的描写を見ると、それらが自己言及性に結び付けられることがないことが分かる。すなわち引用だけがあり、引用元に付随していたスラッシャー映画の慣習には触れられていない。このことにより、観客は本作の中に従来のメタ・ホラー特有の外部性、つまり「この映画は物語世界外の慣習に影響を受けている」点を見出すことができない。このため、『フィアー・ストリート』シリーズは間テクスト的読解を誘うものでありながら、メタ・ホラーであるとは言い切れ難い作品になっている。

『フィアー・ストリート』のメタ・ホラー性は物語世界の外部を一方では否定しつつ、他方では間テクスト的描写によって取り入れている。つまり、メタ・ホラーというサブジャンルを認識しつつ拒んでいると捉えられるのではないか。このとき作り手の自意識は、作り手と通常のホラー映画の慣習との間ではなく、作り手とメタ・ホラー映画の慣習Ⅱ手法の間に割り込んでいる。この二重化した自意識によって、メタ・ホラーが通常のホラー映画から逸脱するように、本作はメタ・ホラーから逸脱しているのである。

註

1 ポストモダンホラーの形式の中で、七〇年代から八〇年代まで一大サブジャンルとして興ったのがスラッシュ映画である。キャロル・クローヴァーはスラッシュ映画がヒッチコックの『サイコ』(Psycho, 1960) からの系譜にあるとしたうえで、『悪魔のいけにえ』(The Texas Chain Saw Massacre, 1974) と『ハロウィン』が形式にとって決定的なものとなったとする[Clover 2015:23-24]。このジャンルの物語は、精神的に倒錯した殺人鬼が銃以外の武器で多くの若者を殺すというのが典型的である。男性の殺人シーンがあっけなく終わるのに対して、女性が殺されるシーンは比較的長い時間が使われ、死体の細部までを見せられる。殺人鬼から逃げるか、それを殺すかして生き残るのは、他の女性登場人物よりも賢く生真面目で、機械の操作など実践的な能力に優れ、性的関心をあまりもたない女性で、フアイナル・ガールと呼ばれる人物である[Clover 2015:47]。このような性質から若い男性観客を中心に受容された『悪魔のいけにえ』と『ハロウィン』は、多くの後続作品を生み出した。

2 三部作はR・L・スタインのヤングアダルト向けホラー小説シリーズを原作にしているが、小説シリーズのなかの特定の巻を映像化したものではない。

参考文献

- ・ Abbot, Stacey, "When the subtext becomes text: The Purge takes on the American nightmare," Mark McKenna and William Proctor, eds., *Horror Franchise Cinema*, New York: Routledge, 2022, pp.128-142.
- ・ カヴェル、スタンリー『眼に映る世界——映画の存在論についての考察』石原陽一郎訳、法政大学出版局、二〇二二年。
- ・ Church, David, *Post-horror: Art, Genre, and Cultural Elevation*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.
- ・ Clover, Carol J, *MEN, WOMEN, AND CHAIN SAWS: GENDER IN THE MODERN HORROR FILM*, Princeton: Princeton University Press, 2015.

- Filman, Sophia, "Office Goode is Bad: Fear Street, Scream, and The Legacy of the Slasher in 2021," SPOTLIGHT, October, 28, 2021, (<https://www.spotlightjournal.org/features/officer-goode-is-bad-fear-street-scream-and-the-legacy-of-the-slasher-in-2021>).
- Fletcher, Rosie, "Fear Street Part 1: 1994 Review: Netflix slasher is a Scream," DEN OF GEEK, June, 30, 2021, (<https://www.denofgeek.com/movies/fear-street-part-1-1994-review-netflix/>).
- Fletcher, Rosie, "Fear Street Part2: 1978 Review: Gory Sequel Expands Universe," DEN OF GEEK, July, 9, 2021, (<https://www.denofgeek.com/movies/fear-street-part-2-1978-review-the-gory-sequel-expands-the-universe/>).
- Fletcher, Rosie, "Fear Street Part3: 1666 Review: Folk Horror with a Netflix Twist," DEN OF GEEK, July, 16, 2021, (<https://www.denofgeek.com/movies/fear-street-part-3-1666-review/>).
- Hantke, Steffen, "Academic Film Criticism, the Rhetoric of Crisis, and the Current State of American Horror Cinema: Thoughts on Canoncity and Academic Anxiety," *College Literature*, vol. 34, no. 4, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007, pp.191-202.
- Hantke, Steffen, "Introduction: They Don't Make 'Em They Used To: On the Rhetoric of Crisis and the Current State of American Horror Cinema," Steffen Hantke eds. *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millennium*, Jackson: University of Mississippi Press, 2010, pp.vii-xxxii.
- Hills, Matt, "Para-Paracinema: The Friday the 13th Film Series as Other to Trash and Legitimate Film Cultures," Jeffery Sconce ed., *In Sleaze Artists: Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics*, Durham: Duke University Press, 2007, pp.219-239.
- Jackson, Kimbley, *TECHNOLOGY, MONSTROSITY, AND REPRODUCTION IN TWENTY-FIRST CENTURY HORROR*, New York : Palgrave Macmillan, 2013.
- Kain, Erik, "Fear Street: 1994' fails As A Slasher Flick In Almost Every Single Way," Forbes, July, 4, 2021, (<https://www.forbes.com/sites/erikka-in/2021/07/04/fear-street-1994-netflix-slasher-horror-movie-review-boring-generic-derivative-bloodless/?sh=61549b065ff9>).

- paign: University of Illinois Press, University Film & Video Association, 2005, pp.44-61.
- ・ Willmore, Alison, "Maybe Netflix's Fear Street Should Have Just Been a TV Show," VULTURE, July, 17, 2021, (<https://www.vulture.com/article/fear-street-movie-review-netfixs-r-1-stine-trilogy.html>), 1011頁1頁 | 四田最終アクト).
 - ・ Winkelman, Natalia, "Fear Street" Trilogy Review: Carnage and Close Calls," The New York Times, July, 16, 2021, (<https://www.nytimes.com/2021/07/16/movies/fear-street-trilogy-review.html>), 101111頁11頁 | 四田最終アクト).
 - ・ マット・ロビン「アメリカのホラー映画序説」『新映画理論集成①歴史／人種／ジェンダー』藤原敏史訳、フィルムアート社、一九九八年、四四・七六頁。
 - ・ Zhang, Jeffrey, "Film Review: The Fear Street Trilogy," STRANGE HARBORS, July, 16, 2021, (<https://www.strangeharbors.com/blog/2021/7/15/film-review-netfix-the-fear-street-trilogy>), 101111頁11頁 | 四田最終アクト).



図版 1



図版 2



図版 3



図版 4



図版 5



図版 6



図版 7



図版 8



図版 9



図版 10



図版 11



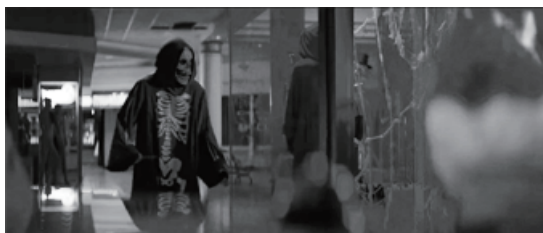
図版 12



図版 13



図版 14



図版 15



図版 16



図版 17