

メディア研究の意義

- 『ウルトラ』シリーズを題材として in 鳥取大学 (2016年8月) -

佐藤 匡*・神谷 和宏**

Meaning of Media Studies

- ULTRA Series as a subject in Tottori University (Aug.2016) -

SATOU Masashi*・KAMIYA Kazuhiro

キーワード：ウルトラマン，怪獣，メディア，表象

Key Words: ULTRAMAN, Monster, Media, Symbol

はじめに

本稿は、2016年8月6日及び7日に開講した『怪獣表象論講義Ⅱ～『ウルトラ』シリーズから日本の“近未来”を読み解く～』の第Ⅰ部（8月6日）の講義内容に加筆及び修正を施した講義録である。

講師である神谷和宏氏は、現役の中学校教諭でありながら、評論等を執筆されているこの分野の第一人者である。彼と私（佐藤）との関わりについては、「メディア研究の視座－『ウルトラ』シリーズを題材として－『地域学論集《第12巻第3号》』（2016年，鳥取大学地域学部）及び「メディア研究の実践－『ウルトラ』シリーズを題材として in 鳥取大学（2016年8月）－』『地域学論集《第13巻第1号》』（2016年，鳥取大学地域学部）に詳細に記したのでこれらを是非参照されたい。

今回の講義の演目を再度確認しよう。『怪獣表象論講義Ⅱ～『ウルトラ』シリーズから日本の“近未来”を読み解く～』である。つまり、この講義は今回で第2回目を迎える。そこで、第2回目となった理由を述べておきたい。まず、第1回の評判が非常に良かったということが挙げられる。第1回目の受講生は、その感想文において皆もう一度受講したい旨を述べていた。ゆえに、今回の第2回目の開催を依頼する大きな動機となった。しかし、それだけで依頼するほどこの講義の第2回目を開催することは簡単なことではない。というのも講師である神谷氏は、通常は北海道苫小牧市にて中学校の教壇に立たれている現役国語教諭であり、鳥取大学で講義をすることを場所的関係においてもスケジュール的にも安易に依頼のできる講師ではない。つまり、その程度の理由でお願いするには気が退けるのである。今回、第2回目の講義を依頼するにあたっては、決定打というべき第2の理由がある。それは、学生の日々の勉学に非常に役に立つ内容であると私（佐藤）が判断できた、つまり、この神谷氏の講義に意義を見いだしたからである。具体的には、第1回目の講義に出席した受講生（特に私が日常的に指導している私の研究室所属のゼミ生）に確かな成長の軌跡が見て取れたからである。つまり、この講義には、確かな「意義がある」との判断を下すことができたがゆえに再度の依頼を試みたのである。

* 鳥取大学地域学部地域政策学科

** 北海道苫小牧市立和光中学校

さて、この講義のキーワードは「怪獣」や『ウルトラ』シリーズである。つまり、取り扱う素材はサブ・カルチャーといわれる分野に属する。このサブ・カルチャーという言葉については、私（佐藤）と神谷氏とでは見解が大きく異なっている。ゆえに、神谷氏はこのサブ・カルチャーという言葉嫌い、ポップ・カルチャーという言葉を使用し、私（佐藤）はあくまでもサブ・カルチャーという言葉に拘ることとなる。これを神谷と佐藤との間での「サブ・カルチャー論争」と私（佐藤）は勝手に銘打っているが、神谷氏の言い分については、本文中をお読みいただければご理解いただけたと思う。ここでは、私（佐藤）がサブ・カルチャーという言葉に拘る理由をまず述べておきたい。神谷氏の言い分を読まれる際に再度私の言い分も思い出していただければ幸いである。

サブ・カルチャーという言葉は、当然のことながら、サブとカルチャーに分かれる。カルチャーの意味は「文化」であり、サブの意味は「二次的な」、「補完的な」という意味である。ゆえに、サブ・カルチャーという言葉はどちらかという後ろ向きな印象で捉えるきらいがあるのであろう。しかし、私は、これを前向きに捉えたいと考えている。はたして、「二次的な」文化はいつまでも二次的（2番手）なままなのだろうかということだ。かつて、落語や歌舞伎はサブカルチャーであった。しかし、現在では立派なカルチャー（文化）である。しかも、日本が誇る伝統的文化でもある。ゆえに、現在、サブ・カルチャーといわれるものが、今後もサブ・カルチャー、つまり、補完的な、二次的な文化のままに居続けるとは限らない。換言すれば、古典は、そのはじめから古典ではなく、伝統も、そのはじめから伝統ではないのであり、誕生してすぐに古典化や伝統化する文化は存在しないのである。時間をかけて熟成させて初めて伝統的文化となるのであって、はじめはすべてサブカルチャーと呼ばれる補完的な、二次的な文化でしかないのである。よって、将来、立派なカルチャー（伝統的文化）となるための発達段階にある現在のサブカルチャーであると捉えたいのである。ゆえに、私（佐藤）は、サブ・カルチャーという言葉に、期待を込めて、拘りたいのである。

さて、我が国のコンテンツ産業（サブ・カルチャー産業）は、現在、世界中の多くの国で受け入れられている。本文中にも出てくるが、多くのものは「虚構」である。しかし、その「虚構」が「現実」の経済を支えていることも事実である。「虚構」対「現実」は、実は、「虚構」に支えられた「現実」の様相を呈してきているともいえるであろう。そのような「虚構」であるサブ・カルチャーは、日本経済という「現実」を支えながら、実は世界に誇る代表的な日本のカルチャー（文化）となっている。もはや、サブ・カルチャーを補完的・二次的文化と侮るべきではなく、真の伝統文化となる前段階として、また、現代社会を映す鏡として、本格的な研究が必要とされる段階に来ていると私（佐藤）は感じている次第である。

先述したように、神谷氏は北海道で活躍をされている。また、中学生という多感な時期の生徒を指導されている。お忙しく、また遠いところにいらっしゃるにもかかわらず、第2回目の講義についても快諾していただき、今回の講義の実現に至った。また、私（佐藤）のわがままであるにも関わらず2日間という長時間の講義についても快諾していただいた。

今回の講義には、2日間で50名以上の学生が受講した。この講義自体は、私の研究室の学生が主体となって運営をしたものであるが、受講生は、地域学部のみならず、医学部・農学部・工学部・大学院と全学的に及んでいた。また、受講生で一番多数だったのは1年生であった。加えて、今回の講義には、地域学部地域政策学科講師の白石秀壽氏にも、普段の教員としての立場ではなく、学生と同じ受講生としての立場で2日間の講義に参加していただいた。

この講義の意義については、神谷氏の講義のあとに述べたいと思う。ここからはしばらく神谷氏に筆を譲りたいと思う。

一 怪獣表象論講義

1 表象論

「表象」とは、端的に言えば、「象徴的な表現」ということとなる。このように書くと、「ある作品の作者が、何らかの意図を込めて表現活動（＝物語や絵を描くこと）を行った」と捉えられがちなのであるが、実際にはそうとは限らない。そこで、一例を考えてみたい。

『サザエさん』¹の原作はもともと戦後、連載が開始された新聞の4コマ漫画である。最初期の作品にはこんな話がある。（以下の概要は神谷が要約した。）

磯野家の近所に住むおばさんが喜んでいる。それは、戦地で死んだと思いこんでいた息子が生きて帰ってきたからであった。そのおばさんは、せめてお祝いにお酒でも用意したいのだけど、家にはお酒がないのだと言う。それを聞いたサザエさんは、快く家にあるお酒を渡す。喜ぶおばさんだったが、実はそれは酢であった。

（長谷川町子『長谷川町子全集1『サザエさん1』P80～81）

酒と酢を間違えたというオチは、砂糖と塩を間違えてコーヒーに入れるのと同じくらいベタなオチであるが、それはともかくとして、この作品からどんなことが読み取れるだろうか。

学生からは、「酒の瓶に酢が入っていたのだとしたら、昔は酢が量り売りされていたのだろうか」とか、「昔は近所でちょっとした調味料の貸し借りを行っていたのだろうか」という読み取りのほか、「戦後は、死んだと思っていた家族が帰ってくるなどということもあったのだろうか」という読み取りができるとの指摘があった。

これらは、果たして作者の長谷川町子が「戦後の風景」を描こうとして描いたものであろうか。恐らくそうではないであろう。戦後という時代を生きた作者がマンガを描く中で、結果として戦後の日常を描くことになったのだという考え方が妥当であろう。そして、この1編の4コママンガを見て、戦後という時代の特徴が掴めるのは、私たち現代人に特有のことともいえる。なぜなら、同時代に生きた者たちにとっては、それは取り立てて珍しいことではなかったと考えられるからだ。

「ある時代の特徴」というものは、それが相対化されるくらい後の時代になって、初めて顕在化してくるものであるといえるのではないであろうか。今では「1980年代論」という論が存在するが、これらは主に1990年以降、もっといえば2000年代以降に隆盛した論である²。つまり、「現在／あの頃」という相対化が成されないうちは、その時代を客観視することはとても難しい。そう考えると、「ある作品がいつ作られたか」という問いと同じくらいに、「ある作品をいつ読んだか」という問いが重要となってくる。このような、「作者の意図」に縛られず、「このように解釈することができる」とする解釈方法を「テキスト論」という。

話を戻すが、『サザエさん』を表象として読むと、作者の意図しない思いが作品に象徴的に表現されていることがわかる。

もう一例、今度はピカソの『ゲルニカ』³について考えてみたい。ピカソの作品としては、恐らく最も有名な部類に入る絵画である『ゲルニカ』のテーマは戦争である。この作品の作者は誰かといえば、もちろんピカソである。しかし、戦争をテーマとしたこの絵画は、戦争が起こっていた時代ならではの作品である。つまり、「戦争が起きていたという時代が、ピカソに『ゲルニカ』という作品を描かせた」という考え方が成り立つ。これは先の『サザエさん』の例とは異なり、「作者の意図」が作品に反映されているが、作者の意図とは、個人の内部に独立して存在するものではなく、その人間の生きた時代の状況や、作者個人の体験に干渉されてできあがるものである。ゆえに、作者本人は作品が表現しているものについて無自覚である可能性がある。

「表象」という考え方について、東京大学表象文化論研究室⁴は次のように定義している。

それは哲学的には「再現＝代行」であり、演劇的には「舞台化＝演出」であり、政治的には「代表制」であって、多種多様な文化の諸次元の関係性の核を示すキー・コンセプトなのである。従ってわれわれは、芸術研究においても、そこにある「作品」を静的な対象としてただ素朴に受容し鑑賞するというのではなく、「作品」をそれが生産され消費される関係性の空間に置き直し、その空間の生成と構造を考察すべく努めてきた。「行為」の空間を問題化しようという企図が、「表象文化論」の主張の第一のものである。⁵

芸術の根源的な本質の1つに「ミメーシス」がある。これは直訳すると「模倣」とか「再現」という意味になる。つまり、芸術とは、我々を取り巻く社会や自然の状況、また、我々の営為を絵画、彫刻等々の方法で「模倣」・「再現」したものであるといえる。これは「盗作」や「剽窃」とはもちろんのこと、「二次作品」（「本歌取り」・「物語取り」等も含む）とも異なる概念である。「盗作」・「剽窃」・「二次作品」がすでにある表現物をもとに自分の作品を構築することを示すのに対して、「ミメーシス」は、我々を取り巻くあらゆる事象を取り上げ、それを「模倣」・「再現」することを示す。制作者は、自分の持つ方法によって（小説家なら小説、芸術家なら絵画や彫刻といったように）、ある事象を可視化し、表現していく。つまり、「代行」者として位置づけられる。

『サザエさん』の場合、作者の意図とは離れたところで、終戦直後に生きた人々の思いを、時代の外部（＝未来）に伝える「代行」機能、また、後の世の人に戦後という時代を「再現」して見せる機能を果たしていたといえ、また、『ゲルニカ』の場合は、作者の意図に沿った作品であったとは考えられるが、ピカソを通して、ピカソの生きた時空が、（作者の意図を越えて）「再現」されているといえるのである。

2 怪獣表象論

ここまで「表象論」について概説したが、「怪獣表象論」は、私（神谷）の造語であるので、別な説明が必要であろう。先の東京大学の表象論の説明の中に、「演劇的には「舞台化＝演出」という部分がある。つまり「書くこと」・「描くこと」も可視化に違いないが、中世以降、日本で能楽や歌舞伎が隆盛したように、メディアミックス（文章と絵画、あるいは音楽が複合していくこと）が行われるようになる。先の引用箇所の続きを次に示すが、これはそのメディアミックスの状況を踏まえたものである。

第二の主張は、文学 — 高踏的な「文芸」 — 偏重に傾きがちだった従来型の文化研究を脱して、「イメージ」の分析を中心に据えようというものだ。ここで「イメージ」というのは、絵画から映画・テレビ・CGまで包摂するもっとも拡張された意味合いにおける映像現象のことであり、そこから必然的に、「表象文化論」にとってのもっとも豊饒な主題フィールドとして、サブ・カルチャーないしポップ・カルチャーの花開く現代的なメディア空間が前景にせり出してくることになる。⁶

ここでは「サブ・カルチャー」または「ポップ・カルチャー」⁷が表象論の対象となることが示されている。これらは現代的な事象が反映されたメディアとして存在することを示しているが、その中でも『ゴジラ』（第1作・1954年）以降の怪獣映画と、その系譜上にあるテレビ特撮番組を研究対象として定めた学問を「怪獣表象論」と称している。

なお、「サブ・カルチャー」とは、もともとイギリスで下位層の人々が愛好する文化を指す言葉であった。日本よりもはるかに下位層の分断が激しいイギリスでは、上流、中流階級と下位層の使う言葉、生活圏、そして触れる文化が違ってくる。サブ・カルチャーは、下位層の人々の文化が出自

でありながら、やがて多くの人に親しまれるようになった文化を指す。ロックミュージックはその代表である。だが、日本の映画やマンガ、テレビなどは、社会的な階層に関わらない文化であると考え、私（神谷）は主に「ポップ・カルチャー」と呼称している⁸。

二 怪獣表象論の実際

1 『ゴジラ』（第1作）

『ゴジラ』論は巷にあふれ⁹，しかもその方向性は，もう一定の収斂がされている状況である。

『ゴジラ』第1作あらすじ

戦後復興を遂げている東京にゴジラが現れ、都市は再び焦土と化す。ゴジラを倒すには、芹沢博士の発明した「オキシジェンデストロイヤー」が有効であろうが、酸素を破壊するという技術が兵器に転用されることを危惧する芹沢は使用を許可しない。ゴジラによる被害は拡大し、とうとう芹沢はオキシジェンデストロイヤーの使用を認める。しかし、この技術の悪用を恐れた芹沢は、二度とこれが製造されることがないように、ゴジラの死を見届けた後、自ら命を絶つのであった。

この作品に表象されていることは何であろうか。科学の明と暗を表象しているというのも妥当な読解だと考えられるが、さらに根源的に考えていきたい。

科学を生み出したのは近代である。この「近代」というタームをもとに、もう一度作品を解釈していくとき、注目すべきは、このあらすじの1行目であろう。つまり、復興した東京をゴジラが「再び」焦土とした点である。「再び」と書いたのは、私（神谷）の恣意的な表現ではない。劇中、ゴジラによる破壊を見て、10年前の戦争を思い出す人々が描かれているからである。

戦後の日本、特に首都東京は著しい近代化を遂げた。ここで想起しておきたいのは、戦後の復興、発展はアメリカの主導によってなされたという点だ。それは政治外交上のみならず、人々が豊かな生活、文化を求めらる中で、羨望の対象としてアメリカを見上げてきたという点においてでもある。しかし、そうすると、「アメリカに勝つことが正義」という価値観の中で、国のために死んでいった人たちの思いはどうなるのか。そのような思いや、または戦後、豊かさを享受する中で感じられる、（半ば無意識下におかれた）後ろめたさの表象として、ゴジラが存在するとの考え方がこれまで示されてきた¹⁰。つまり、近代化を遂げる中で、捨て去ったもの、あるいは、なかったことにされた事象＝前近代的な価値観の表象としてゴジラは生み出されたと考えられる。（「近代化」の位置付けの問題はあるが、「明治維新以前／以後」も「戦前（戦中）／戦後」も近代化の一過程と考えたい。）最後に注目したいのは、『ゴジラ』にはウルトラマンが出ないということだ。『ウルトラマン』以降に定着した、「怪獣はウルトラマンによって倒される」というルーティンが固定観念化した世代にとって、ウルトラマン（あるいは類似したヒーロー）が登場しない怪獣映画の締めくくりを想像することは容易ではない。怪獣と対峙するウルトラマンは、「デウス・エクス・マキナ」の役割を果たしているからである¹¹。

果たしてゴジラは人間の手で葬られる。これをどう解釈するべきなのか。日本人にとって、終戦は外部の手によって強制的にもたらされたものであった。降伏という選択肢を選ばざるを得ない状況を外部からもたらされたわけで、真に自発的に戦争を終わらせたという経験を日本人はしていない。ゴジラ＝戦中の価値観の表象であるならば、そのゴジラをウルトラマンのような他者、超越者によってではなく、自らの叡智で葬ったという物語は、日本人は自発的に戦争を終結させ、戦中の価値観を拭き去ることを選んだ物語であると考えることができる。そして西欧的な近代合理主義のもとに発展を目指す、そのような選択肢を選ぶという表明を戦後日本人が自発的に行った物語であ

ると読み解くことができる。以上が、怪獣表象論による具体的な作品解釈である。また以上の例は、単に一例を示したわけではなく、怪獣表象論のすべての前提となる『ゴジラ』(第1作)を理解するための解釈でもある。

怪獣表象論の考えを突き詰めていくには、『ゴジラ』(第1作)を生産／消費する精神史を辿ることも必要なので、古くは『ギルガメシュ叙事詩』¹²や『旧約聖書』¹³、『古事記』¹⁴や『源氏物語』¹⁵にまで視野を広げるが、そのような作品を解釈する際も、そこに描かれた人間の精神の動きが、『ゴジラ』(第1作)にどのようなつながっているか、という基準を定めて読み解いていくことが妥当であると考えている¹⁶。

2 『シン・ゴジラ』(2016年)

『ゴジラ』シリーズの第1作を読んだ後は、最新作について読み解いていきたい。2016年7月29日に公開された『シン・ゴジラ』について、この作品が特別な意味を持つことは、特撮ファンやポップ・カルチャーの研究者にとっては周知のことであった。なぜなら、『ゴジラ FINAL WARS』(2004年)でこの映画シリーズは中断を宣言していたからである。その後、2014年にアメリカで『GODZILLA』が制作され、日本でも公開されたものの、これは『ゴジラ』(第1作)の精神を決定的に欠いていた¹⁷。それだけに、久々の国産ゴジラには、生産する側も消費する側も、そこに多様な意味を見出そうとすることになる。

この映画が何を表象しているか、それは宣伝文にもある『現実対虚構』のワンフレーズに尽きる¹⁸。この宣伝文中では、「現実」と書いて「ニッポン」とルビが振られている。対して「虚構」には「ゴジラ」とルビが振られている。このことは何を意味するのか。

この新作ゴジラは、試写を見たという私(神谷)の周辺のマスコミ関係の方々の反応を聞いただけでも、その評価は二分されていた。『ゴジラ』第1作が、はじめて、そして、ようやく更新された」という賛辞もあれば、「なぜ、ゴジラを使った『エヴァンゲリオン』を作ったのか」という酷評もあった。本作は、ストーリーとしての出来は毀誉褒貶あろうが、現代日本の一側面を極めて鋭く表象していることは確かであると思われた。この映画では、かなり早くからゴジラが出てくる。そして、そこから延々と、ゴジラをどうするかと、対策を練る描写が続く。しかし、攻撃が開始されるのはずっと後で、それまで何をしているかという、役人が集まって、延々と会議が繰り返されるのである。権威ある人が発言するとなかなか異論が言えないし、前例のないことはできない。何をやるにも手続きを踏まなくてはならないし、学識経験者を呼んで意見を聞こうにも、彼らは「根拠のあることしか言えない」という態度を示す。結果、「怪獣が現れた」というイレギュラーなことに対し、誰も対応できない。明らかに、かつ、意図的に、退屈なシーンが描写されるのである。しかし、この退屈で事態が何も進まない状況こそが、きわめて「現実」的で、宣伝文に「ニッポン」とルビを振られているように、現代日本の表象なのである。何かが起こって対応しようにも、前例のないことをやって失敗すれば責任を問われる、手続きに不備があれば責任を問われる、根拠のないことを言えば責任を問われる…。つまり、ゴジラに対するリスクマネジメントよりも先に、世論から身を守るリスクマネジメントが優先される。これはまさしく現代日本＝「現実」を表象しているといえるであろう。このような危惧すべき状況下でありながら、私たちはこのような思考パターン、行動パターンが日常化してしまったことを、危機感を持たずにいる。したがって、この「現実」に特に戦慄を覚えるわけでもなく、ただ何となく過ごしてしまう。あるいは、そのような自覚がありながらも解決しようとしていないか、諦めてしまっているのだとも考えられる。しかし、ゴジラという大なる「虚構」を描くことで、「現実」がおかしなことになっているということに気付かき

れるのである。まさに『現実対虚構』なのである。「ゴジラが現れる」などというまだ起こっていない（これからも起こりそうにもない）ことについて、こういう言い方は倒錯した感覚を覚えるが、この映画は、ゴジラが現れたときの日本の様子を「再現」したものであるといえるのである。

この映画では、人間の叡智により、ゴジラはひとまず活動を休止したように描かれるが、死んだわけではない。その巨軀は都会にそびえたままこの映画は終わる。つまり、ゴジラは実際にはいなくとも、この映画で描かれるような混乱を生むような難問は、厳然と日本（世界）に存在し、いつもを覚ますとも知れない状況であると読み解くことができるのである。

数学の問題で、実際にはない架空の線である補助線を描くことで、真理にたどり着けることがある。「虚構」とは、時に、「現実」世界の真理を示す補助線として機能することがあるのである。もっとも、数学的な解答のように、答えは1つしかないとは限らないので、社会の深層を示すといった方が妥当であるかもしれない。

これらのことから、『シン・ゴジラ』は『ゴジラ』（第1作）同様、その時の日本の「現実」を描くことに成功しており、『ゴジラ』（第1作）を更新した作品という言い方に妥当性が見出せるのではないだろうか。

3 怪獣表象論としての『ゴジラ』

以上が表象文化論、ことに、怪獣表象論として解釈した『ゴジラ』（第1作）論であり、『シン・ゴジラ』論である。無数にある怪獣映画のうち、この2本を選んだのは、怪獣映画のはじまりと、最新のものとを並べて論じることに意義があると考えたからである。

また、本作を教育の場で用いる意義については、色々あると思っているが、1つは受講生に、「自分はある時代の中を生きている」と認識させることにある。『ゴジラ』（第1作）が描かれた1954年も、『シン・ゴジラ』が描かれた2016年も、特別な時代なのではない。その時代を生きる人々にとっては日常に過ぎない。しかし、どの時代も何がしかの特性をもつという意味では、特別な時代であるし、また1954年と2016年がまったく違う時代であることは容易に把握ができるが、その間の変遷は、常にグラデーションのように移り変わっていくのであり、私たちが生きる時代は、常に何か濃くなって、何か薄くなってという事態に包まれているのである。そのことを自覚し、現代日本、あるいは世界の状況を把握する感度を高めていくことは、学際的な問題提起に繋がっていくものと考えられるであろう。

三 『ウルトラ』シリーズの比較視聴—1972年と2007年の若者たち

この講義で主として扱うものは『ウルトラマン』シリーズである。にもかかわらず、『ゴジラ』（第1作）と『シン・ゴジラ』という、最古、そして最新の『ゴジラ』映画を論じることに多く時間を割いたのは、何より『ウルトラ』シリーズが『ゴジラ』（第1作）の系譜上にあるからである。それは、『ゴジラ』（第1作）で特殊技術を担当した円谷英二が興した円谷プロダクションで、『ウルトラ』シリーズが制作されたということに限らない。『ゴジラ』（第1作）のドラマツルギーは後続の『ゴジラ』シリーズ以上に、『ウルトラマン』シリーズに受け継がれてきたし、初期の『ウルトラ』シリーズのスタッフは、『ゴジラ』（第1作）に影響を受けていることを実際に明かしているのである。『ゴジラ』（第1作）のドラマツルギーを継いだ正統の後継作『シン・ゴジラ』を含め、『ゴジラ』に多く言及したのは以上の理由による。

表象論、怪獣表象論、ゴジラ論の講義の後、学生たちは、『ウルトラ』シリーズを比較的に視聴した。比較の軸となるのは「若者像」である。「中年論」とか「高齢者論」というものもないわけでは

ないが、得てして「若者」はよく論じられる。紋切り型の「今の若者はなっていない」式の論は昔からあるし、最近では、いわゆる「ゆとり世代」を批判的に論じる言説は多くある。それはともかくとしても、その時に若者と括られる世代が、10年後20年後には社会の中枢を担うことを考えれば、その世代の特性について論じられるということは理解ができる。

そこで、『ウルトラ』シリーズで描かれる若者像を比較的に捉えることで、若者の変遷を読み解き、今後の日本はどのようなようになるのかを考えるということに結びつけたいと考えた。扱ったのは『ウルトラマンA』(1972年)第36話「この超獣10,000ホーン」と、『ULTRASEVEN X』(2007年)第3話「Hopeless」である。

前者は、社会に居場所を見出せない暴走族が、やがて頼られるようになり、怪獣出現時には幼稚園児を助ける等をし、改心。人々からも受け入れられていくという物語である。

一方、後者は誰にも迷惑はかけないが、無気力な若者が、自分の生きる力を異星人の作ったマシンを通して提供し、その対価として大金を得るという話である。しかし、それは命を削る行為でもあり、異星人は倒される。人々は異星人の搾取から逃れたことになるが、楽をして大金を得る手段を失った若者たちはそれを嘆くのであった。

これら2作品を比較考察した学生たちの読解は次の通りである。(前者の作品を「A」、後者の作品を「X」と表記)

- ・ Aでは、若者が承認欲求をもっていた。暴走行為も自分の存在を認めてほしいからだろう。
- ・ Aでは、ウルトラマンAと人間が協力して怪獣を倒すことに「揺らぐ正義」のようなものはなかったが、Xでは、はたして異星人を倒すことが良かったのか、という思いが生じる。
- ・ Aでは、若者が悪くなくてもそれを社会が改心させようという動きがあった。Xでは、自己責任で生活しなくてはならない風景が描かれている。
- ・ Aでは、子どもたちから憧れの目で見られるTACという防衛隊の存在があり、暴走族はそれをやっかんでいるが、Xの若者たちは、そもそも周囲に無関心である。
- ・ Aでは、若者は人間関係に由来する事柄で苦しんでいるが、Xでの現代の若者は、政治や経済の悪化で未来の先行きが暗いことに苦しんでいる。
- ・ Aの若者たちは、暴走族という集団に属し、その中で規律に従っていたが、Xの若者たちは個人のことで精一杯だった。
- ・ 1972年の若者たちは、急速に発展する世の中で、自分を認めてもらいたいという欲求を無意識下に抱いていたように思えた。だが、2007年の若者は不況の影響で、明るい自分の将来を描く力を失い、漠然と楽をしたいという目先の欲求にとらわれている印象だ。
- ・ Xでは若者が異星人だけではなく、政府にも奴隷のように扱われていると感じられた。
- ・ Xでは若者が使い捨ての労働力として描かれていた。

受講生からは、両作品の何がしかの相違点が指摘された。その中では「承認欲求」という事柄がキーワードとなった。

『ウルトラマンA』が制作、放映された1972年といえば、高度経済成長期にあった。一方、2007年の日本は、いわゆる「失われた20年」の最中だった。これらの時代の社会の空気感は当然に違う。それは若者にどう影響し得るのか。

教育社会学者の土井隆義は次のように分析する。

なぜ自分は人生に希望を持ってないのか。その憤懣（ふんまん）の高まりが非行への誘惑を喚起させやすいことは想像に難くない。希望のなさを不当だと感じるとき、人は逸脱的にもなりうる。しかし、その状態をごく自然なものと感じ、端（はな）から諦めていたとしたらどうだろうか。

若者が大いなる野心を抱くことができた時代、少なくとも1980年代までの日本では、理想と現実のギャップに欲求不満を募らせ、それが彼らの犯罪の引き金になることも多かった。しかし、現在の日本は、もはや素朴に希望を抱けるような社会ではない。各種の意識調査の結果を眺めても、輝かしい未来を信じうる若者は見当たらなくなっている。現在の彼らの犯罪率の低さが、そんな社会状況の反映だとしたら、私たちはそれを喜んでばかりもいられない。¹⁹

土井氏の指摘にもあるように、若者の無軌道な行動には社会の情勢が反映していた。つまり、社会の大多数が今より明るい未来の到来を信じ、自分の未来をより良くしていきたいという思いを抱きつつも、躓いてしまい、躓きつつも、自分たちを認めてほしいという思いを不器用に発露していたのが『ウルトラマンA』の暴走族なのである。対して、生まれた時から暗い時代を生き、どうせ世の中は良くならないという諦念が根底にあり、今をどう生き延びるかという思いに捕らわれざるを得ないのが、『ULTRASEVEN X』の若者たちなのである。そして、その若者たちは確かに、誰にも迷惑をかけない。しかし、「輝かしい未来を信じうる若者」不在であるが故に、暴力性を欠き、安定した社会が構築されているとして、それは果たして健全な社会といえるのであろうか。

おわりに

『ゴジラ』（第1作）の話を知りながら「毒をもって毒を制す」という言葉が思い浮かんだ。と同時にホブスの『リバイアサン』を思い出した。ビヒーモス（内乱）を制するためにリバイアサン（国家）を用いる。この『リバイアサン』の話は、私（佐藤）が鳥取大学にて担当している『憲法学』の講義において、近世におけるヨーロッパの「絶対王政」について解説するときに必ず話している。

また、『サザエさん』における酒の貸し借りは、民法上「消費貸借契約」といい、これも私（佐藤）が鳥取大学にて担当している『民法学Ⅰ【財産法】』の講義において必ず触れる話である。また、この「消費貸借契約」は現在では「金銭」の専売特許のようなきらいがあるが、本来的には酒や塩等の多岐に亘る。つまり、地域学的には地域における関わり方の希薄さのようなものが端的に示されているのが、この「消費貸借契約」なのである。この話は、鳥取大学地域学部地域政策学科の1年生に対して開講される『地域政策学入門』における私の担当回（この科目は学科教員のオムニバス講義である）において必ず触れる。

このように、私の講義だけでも、今回の講義において連想することがこれだけあったわけである。学生は日々多くの講義を聴いているので、様々な講義と今回の講義との接点を想起して欲しかった。実は、今回の神谷氏の講義の本当の意義はここにある。『ウルトラマン』であることや『怪獣』であること、サブ・カルチャーであることではない。

今回の神谷氏の講義を学生に勧めたところ、「ウルトラマンのすばらしさを伝える講義ですか」という返事が返ってきた。多分にそういう誤解が生じやすいテーマではあることは承知していた。そのように誤解したから参加しなかった学生も多いたかも知れない。逆に、受講を決めた学生は、ウルトラマンのすばらしさを知りたくて受講したのかも知れない。だから、そのような受講生の期待を裏切ったのかも知れない。

しかし、受講生の感想は、「これまで大学で学んだことが頭の中でいろいろと繋がってとても面白かった」というものがほとんどだった。まさに、私（佐藤）の期待した通りの効果が得られた瞬間である。

「地域学」というのは、学際的な学問であるといわれる。いろいろな学問が組み合わさって「地域学」なるものを構成している。つまり、新たなまったく別のもとも既知のもののが、頭の中で結びつく体験（経験）を積み重ねることによって熟成されていくのではないのであろうか。つまり、この体験を神谷氏の今回の講義を通して、受講生である学生はしたことになる。

本来は、大学が用意したカリキュラムを通して徐々に体験して、自ずからそのことに気づいていくことが理想的なのかもしれない。しかし、学問と学問とを結びつける体験をするというのは、非常に高度な技術が必要であり、大学入学したての1年生（今回の講義の受講生の6割は1年生である）にとっては並大抵のことではないと思われる。

今回の神谷氏の講義は、学問的ではあるが扱っている素材は、学生たちにとっては、大学の講義より遙かに馴染みやすいサブ・カルチャーである。ゆえに、大学の講義だけで体得するよりも、容易にこのような体験ができたのではないかと思う。きっと、今後の大学での講義についても、その講義内だけで完結することなく、様々な体験や経験と結びつけることによって知識を知識で終わらせない知識として会得してくれるものと期待する。

冒頭に述べた学生の成長とはまさにこのことであり、この講義の意義、メディア研究の意義はまさにこの点にあると考える。

さて、今回の講義の受講生の感想であるが、想像以上に好評であった。前回以上にもう一度の開催を期待するものがほとんどではなくすべてであった。ゆえに、次の機会があれば（神谷氏が快諾していただけるのであれば）、第3弾もあり得るのかなといった印象である。

今回印象に残ったのは、学生たちがサブ・カルチャーだからという理由でこの講義をまったく軽んじることなく、真剣に受講したことである。そして、考えること其れ自体を楽しみ感じてくれたことである。「頭を使うことってこんなに楽しいことだったのですね」といった学生の言葉が今も思い出される。

この言葉を聞いて今回の講義の意義を噛みしめるとともに、自己の講義の反省としたいと深く感じた次第である。

【参考文献】

- ・ 佐藤 匡＝神谷 和宏「メディア研究の視座－『ウルトラ』シリーズを題材として－」『地域学論集《第12巻第3号》』（2016年、鳥取大学地域学部）
- ・ 佐藤 匡＝神谷 和宏「メディア研究の実践－『ウルトラ』シリーズを題材として in 鳥取大学（2016年8月）－」『地域学論集《第13巻第1号》』（2016年、鳥取大学地域学部）
- ・ 神谷 和宏『3分あれば世界は変わる』（2015年、内外出版社）
- ・ 神谷 和宏『ウルトラマン「正義の哲学」』（2015年、朝日新聞出版）
- ・ 神谷 和宏『ウルトラマンは現代日本を救えるか』（2012年、朝日新聞出版）
- ・ 神谷 和宏『ウルトラマンと「正義」の話をしよう』（2011年、朝日新聞出版）
- ・ 神谷 和宏『M7.8星雲より愛をこめて』（2003年、文芸社）

【注】

- 1 『サザエさん』とは1946年、九州の地方紙『夕刊フクニチ』に連載された漫画である。本文中で触れた作品については長谷川町子『長谷川町子全集1 サザエさん1』朝日新聞社、1997年によった。
- 2 サブカルチャーに強い『宝島』から、『1980年大百科—超合金からYMOまで』が出版されたのは1990年であり、学術的に1980年代を論じた、原宏之『パブル文化論—“ポスト戦後”としての一九八〇年代』（慶應義塾大学出版会）は2006年、大澤真幸等の多くの論客が寄稿している、齋藤美奈子編集『1980年代』（河出書房新社）は2016年に刊行されている。その他、「1980年代論」のブックガイドとしては、『1980年代』380頁～387頁「一九八〇年代ブックガイド34」（岩元省子+山之城有美）が詳しい。
- 3 1937年、パブロ・ピカソ（Pablo Picasso）によって描かれた戦争の災禍がテーマの作品。
- 4 「表象文化論」は、1986年に東京大学の駒場キャンパスにまず学科として発足し、1989年より大学院の講座専攻も設置された。東京大学表象文化論教室の公式サイト（<http://repre.c.u-tokyo.ac.jp/about/>）2016年9月25日確認。
- 5 注4前掲サイト内「表象文化論とは」から引用。
- 6 注4前掲サイト内「表象文化論とは」から引用。
- 7 「サブカルチャー」または「ポップカルチャー」の呼称については、「サブカルチャー（サブカル）」の方が優勢である。「CiNii」及び、「国文学研究資料館論文検索データベース（以下、資料館データベース）」での検索結果は以下の通りである。

	サブカルチャー (サブカル)	ポップカルチャー	ポピュラーカル チャー	ポピュラー文化	大衆文化
CiNii	717	164	200	62	711
資料館 データベース	616	6	2	2	174

- 8 『現代用語の基礎知識 2011年版（電子版）』では「下位文化。ひとつの文化（社会）内で他と区別できる社会的・経済的・人種敵意特性を持つ集団の行動様式や文化。伝統的文化に対する裏通りの文化。」とある。一国の首相が、マリオのコスプレでオリンピック閉会式に登場する今日、サブカルはもはやサブカルではなく、ポップカルチャーと呼ぶに相応しい。但し、「pop=popular」は「人気のある」ものであると同時に「大衆の」ものを意味し、体制側にあるものに価値を見出されること自体は喜ばしいことだが、結果、大衆の思いを代弁できなくなるのではポップカルチャーとしての意義を失ってしまう。
- 9 川本三郎『今ひとたびの戦後日本映画』（2006年、岩波書店）所載「「ゴジラ」はなぜ「暗い」のか」のほか、香山リカ「ゴジラ時代の無意識の映し鏡として」『ゴジラの時代』（2002年、六曜社）や、加藤典洋『さようなら、ゴジラたち 戦後から遠く離れて』（2010年、岩波書店）が代表的な論である。
- 10 注9の川本の論はこのような「ゴジラ論」の嚆矢であり、加藤もこの考え方を採用している。
- 11 デウス・エクス・マキナ（deus ex machina）は演劇で「困難な場面、急場に現れて強引な解決を果たす存在」を指す。『ウルトラマンマックス』第22話「胡蝶の夢」ではウルトラマンという存在が、デウス・エクス・マキナであるかのような説明がなされている。本作の監督は『ウルトラマン』（1966年）から、『ウルトラ』シリーズに携わっている実相寺昭雄である。
- 12 『ギルガメシュ叙事詩』では、人間が自然から分離し、自然を資材、資源として活用し、文明を築く様が比喩的に描かれており、そこでは自然は怪物フンババとして描かれる。
- 13 『旧約聖書』では、楽園を去った（＝自然から離れた）アダムとエバの子、カインは農耕を、アベルは牧畜を行うことで、やはり『ギルガメシュ叙事詩』同様、人間が自然を利用して文明化を遂げる様子が比喩的に描かれている。
- 14 秋山虔ほか著『日本古典読本』（1988年、筑摩書房）16頁参照。『古事記』における、スサノオノミコトのヤマタノオロチ退治は、人間の叡智が自然災害に打ち勝ったということの比喩であるとされる。
- 15 例えば、六条御息所の生き霊がものけと化して、光源氏やその周辺を苦しめるのは、女性の妄執の深さや、人の良心の呵責を可視化したものと解釈することができる。紫式部の和歌に「亡き人に 託言はかけて わづらふもをのが心の鬼にやはあらぬ」とある。これは、ある男が後妻を迎えたが、その女性に前妻の物の怪が取り憑いたのだという。だが紫式部は前妻の物の怪などではなく、その男性の良心の呵責であるといっていると考えられている。このような解釈については、秋山虔ほか編『源氏物語ハンドブック』新書館、1996年「ものけ」の項、高田祐彦筆 223頁を参照。
- 16 例えば、注12で示したフンババ、注14で示したヤマタノオロチが、「文明」の対立軸としての「自然」の比喩であると考えたとき、ゴジラも「近代（化）」の対立軸としての「自然」であると考えることができる。

- 17 『GODZILLA』(2014年)では、アメリカが水爆実験を行ったのは、そこにゴジラがいるとわかっていたからであったと核の使用を正当化している。これは「放射能を吐く大怪獣の暴威は日本全土を恐怖のドン底に叩き込んだ！」とポスターの宣伝文にもある『ゴジラ』(第1作)の精神、つまり核の脅威を描くという精神に背くものであった。
- 18 作品をパッケージングする部分、本であれば表紙、帯文など、(映画やテレビであれば宣伝も入るであろう)を「パラテキスト」という。この概念については、石井洋二郎『文学の思考』東京大学出版会、2000年、「1作品の内部と外部」21頁に詳しい。
- 19 「北海道新聞」2011.11.25朝刊 <各自核論>土井隆義

(2016年9月30日受付, 2016年10月7日受理)