

「特撮映画」・「SF（日本 SF）」ジャンルの成立と「核」の想像力
——戦後日本におけるポピュラー・カルチャー領域の形成をめぐって——

森下 達

(凡例)

- 1、映画作品、単行本、新聞、雑誌、学会誌、紀要名は、二重鍵カッコを用いて表記した。
単行本や雑誌、新聞内の作品タイトルや論文・記事の表題には一重鍵カッコを用いた。
- 2、本文中で、テキストや参考文献への言及を行う際は、タイトルを鍵カッコに閉じて表記したあとに丸カッコを付し、その中に発表年を記した。
- 3、註では、作者名『タイトル』出版社、出版年 ……単行本の場合
作者名「タイトル」『書名／誌名』出版社、出版年、頁・頁
……短篇・中篇小説、論文、記事の場合
と、表記した。
- 4、翻訳書を参照した場合は、本文中での記述では、原著の出版年を記した。これに対して、註には、実際に筆者が参照したものの情報を記し、原著の出版年を併記した。原著の表題や出版社等の詳細については、巻末に付した参考文献一覧に、わかるかぎりの情報を記載した。
- 5、文献を参照するにあたって、初出時のものではなく、文庫化したものや全集に収められたものを参照した場合は、註には、実際に筆者が参照したものの情報を記している。これに対して、本文中での記述では、初出時の発表年を記した。議論の中では、その文献がいつ発表されたかが重要になるがゆえの措置である。そのため、本文中での発表年表記と、註での出版年表記が食いちがっている場合がある。この場合は、違和感を軽減するために、初出時の情報を註の中に併記している（本文中での言及がないものに関しては、このような措置はとっていない）。
また、過去にいったん単行本の形で出版され、後に、ほかの作品などとともに全集に収められた作品で、筆者が全集版を参照している場合は、本文中では二重鍵カッコを用いて作品名を表記していても、註では一重鍵カッコで表記している。わかりにくいのが、ご了承ください。
なお、巻末に付した参考文献一覧では、初出等に関してわかるかぎりの情報を記載した。
- 6、映画作品についても、巻末に付した参考文献一覧において、監督名や製作母体などの詳細情報を一括して記載した。
- 7、一連の「特撮映画」の監督を務めた本多猪四郎の「猪」表記については、参照した文献では「猪」と「猪」の2種類が混在していたが、「猪」に統一している。

目次

序論

1、はじめに——ポピュラー・カルチャーと政治性——	1
2、「3・11」以降のポピュラー・カルチャー研究——その成果と問題点——	5
3、本博士論文のテーマ	14
4、「特撮映画」と「SF（日本SF）」の歴史	16
5、「ジャンル」についての基本的な考え方	20
6、本博士論文の構成	30

第一章 『ゴジラ』をめぐる批評の力学

——「平和への悲願」の意味——

1、はじめに——公開時の評価をどう考えるか——	35
2、本章の問題意識および構成	39
3、『ゴジラ』製作の経緯	42
4、「原爆映画」との比較から（1）——「センチメンタル」という批判——	48
5、「原爆映画」との比較から（2）——背景としての「逆コース」——	53
6、ありうべき『ゴジラ』——『G 作品検討用台本』から——	58
7、おわりに——『ゴジラ』に求められたもの——	62

第二章 「空想科学映画」の射程

——『空の大怪獣 ラドン』・『地球防衛軍』——

1、はじめに——「文学」の領域との関係——	65
2、「空想科学映画」という価値観	66
3、「原爆文学」評価との関係から	71
4、『地球防衛軍』と文明としての核エネルギー	78
5、おわりに——「空想科学映画」の「文明批判」——	82

第三章 現実の批判者としての「非現実的な形象」

——文学者の実践と「特撮映画」——

1、はじめに——「非現実的な形象」の変容——	85
2、「特撮映画」と「正しい空想」	86
3、「アヴァンギャルド」から見た「特撮映画」	92
4、アヴァンギャルド的「特撮映画」論の完成	100
5、「第三次世界大戦前夜」における文学者の実践	104
6、「発光妖精とモスラ」と安保闘争	109
7、おわりに——『モスラ』以降の「特撮映画」——	116

第四章 SF 規範をめぐる科学と政治

——「SF（日本 SF）」が切り捨てたもの——

1、はじめに——ふたつの立場の SF 論——	121
2、「SF（日本 SF）」史における 1960 年代	122
3、夢見られたユートピア	125
4、規範としてのディストピア	127
5、現在とは断絶した未来	133
6、「クール」な SF と「未来学」	136
7、おわりに——「非政治的」な領域としての「SF（日本 SF）」——	142

第五章 「軽薄」であることの意味と価値

——「SF（日本 SF）」、TV、「非現実的な形象」——

1、はじめに——ゴジラとアトムの出会い——	145
2、本章の主題——1960 年代の「SF（日本 SF）」と「特撮映画」——	147
3、ショート・ショートに見る「相対化」の方法論	151
4、文芸評論家たちの TV 論と「アクチュアリティ」の変容	158
5、TV メディアの発達状況下における「SF（日本 SF）」の実践	164
6、「ドタバタ」のアクチュアルさ	169
7、怪獣を「軽薄」に扱う法	176
8、おわりに——『ゴジラ』評価の転換が持つ意味——	181

第六章 キャラクター消費という問題

——「特撮映画」ジャンルの再編と「オタク第一世代」——

- | | |
|------------------------------|-----|
| 1、はじめに——「SF（日本SF）」から「オタク」へ—— | 183 |
| 2、パニック・スペクタクル映画をめぐる世代間対立 | 185 |
| 3、自立した「ジャンル」としての「特撮映画」 | 190 |
| 4、怪獣ゴジラが背負うもの | 194 |
| 5、おわりに——「ジャンル」の「非政治性」をめぐる—— | 202 |

結論

- | | |
|-------------------------------------|-----|
| 1、本博士論文のまとめ（1）——「特撮映画」と「SF（日本SF）」—— | 205 |
| 2、本博士論文のまとめ（2）——「核」の想像力—— | 208 |
| 3、「怨嗟」の形象化としての怪獣ゴジラ | 211 |
| 4、ポピュラー・カルチャー「ジャンル」の内と外 | 217 |
| 5、おわりに——ポピュラー・カルチャーの「ジャンル」批評のために—— | 220 |

参考文献一覧

227

序論

1、はじめに——ポピュラー・カルチャーと政治性——

2011 年、評論家の加藤典洋は、『3.11 死に神に突き飛ばされる』において、戦後日本のポピュラー・カルチャーを代表するふたつのアイコンである「アトム」と「ゴジラ」に関して、ある興味深い指摘を行っている。

この二つは、ともに「原子力＝核」を想像力の母胎としているという共通点を持つ。ここに「原子力」と「核」と、二つの術語を並べるのは、この二つが、英語ではともに **nuclear** という一語に該当しているからである。[中略] この同じ語が、日本では、平和利用の際には、**nuclear power plant**＝原子力発電所と呼ばれ、軍事使用の場合には、**nuclear weapon**＝核兵器と呼ばれる。一方は、肯定的なイメージ、他方は、おどろおどろしい悪のイメージ。ほとんど無意識のうちに、私たちのもとで二つに「使い分け」られてきたが、英語では、ともに **nuclear**。原子力と核の根は、いわば表象のうえでも、同じなのであった。

だとすれば、文化象徴としての「アトム」と「ゴジラ」にもまた、つながりがあるだろう。あつてしかるべきだろう。そうでなければならぬ。¹

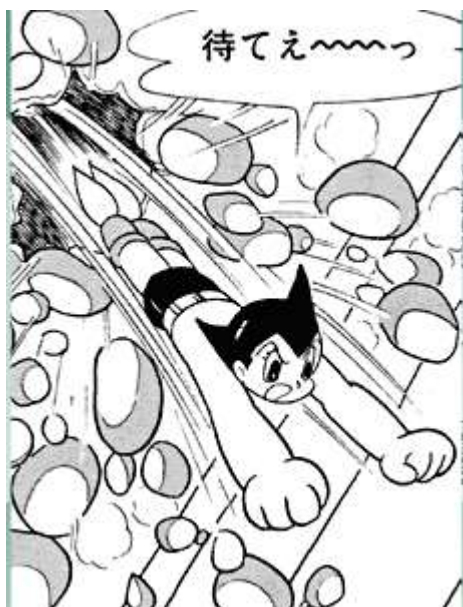
加藤の指摘の背景には、書名にもなっている「3・11」の複合災害があった。2011 年 3 月 11 日、マグニチュード 9.0 を記録した未曾有の大地震が日本を襲った。この地震のために、場所によっては 40 メートルを超える大津波が起き、東北地方から関東地方にかけて大規模な被害が発生した。地震と津波による死者・行方不明者は 2 万人近くにのぼり、26 万以上の避難者が発生、全壊・半壊した建物は 40 万戸以上を数える。

この「東日本大震災」は、深刻な原発事故をも引き起こした。福島県にある東京電力第一原子力発電所では、3 つの原子炉で炉心溶融が起き、37 京ベクレル以上の放射性物質が大気中に漏洩した。地震と津波、および原発事故——これらを総称する用語として、「3・11」はある。2011 年 12 月 16 日、原子炉は冷温停止状態に入ったとして、日本政府は事故の収束を宣言したが、溶融した炉心を原子炉から取り出す方法が見つかっていないばかりか、放射性物質に汚染された水の外部流出が現在に至るまで相次いでいるなど、宣言とは裏腹に、事態が收拾する目途はまったく立っていない。その意味では、「3・11」は現在進行形の問題ですらある。

加藤は、「3・11」に応え、精力的に執筆活動を行ってきた論者のひとりである。彼はここで、「アトム」と「ゴジラ」に着目している。アトムとは、手塚治虫のマンガ作品『鉄腕アトム』（1951-68 年）の主人公ロボットのことである（資料 1）。平和のために働き、悪人

¹ 加藤典洋『3.11 死に神に突き飛ばされる』岩波書店、2011 年、pp.99-100。

たちや彼らに使役されるロボットと戦うアトムは、核エネルギー²を動力源としている。一方でゴジラとは、1954年の映画『ゴジラ』に登場する、中生代の生き残りの怪獣のことである（資料 2）。海底でひっそりと暮らしていたゴジラは、水爆実験によって棲み処を追い出され、東京を襲撃する。「放射能を吐く大怪獣」とポスターにも謳われているとおり、ゴジラはその身体に多量の放射線³を浴びており、それ自身が原水爆への恐怖を体現する存在でもある。



（資料 1：鉄腕アトム。『手塚治虫公式サイト』内のキャラクター紹介ページ（<http://tezukaosamu.net/jp/character/1096.html>）より。2014年6月24日閲覧）



（資料 2：ゴジラ。『ゴジラ』公開時の半載ポスターより）

加藤は、怪獣ゴジラの姿には被爆者たちの“無念”としての「暗さ」を、ロボット・アトムの姿には「原子力の平和利用」にも繋がる被爆者たちの“祈念”を、それぞれ読み取り、その上で、両者の一体性に注意を促してみせる⁴。本来は一体のものであるはずなのに、

² 山本昭宏『核エネルギー言説の戦後史 1945-1960 「被爆の記憶」と「原子力の夢」』人文書院、2012年では、「原子力平和利用」というひとまとまりの言葉が用いられてきた歴史的経緯があり、どうしても肯定的な意味合いを帯びてしまう「原子力」という語を避け、「核エネルギー」という語を用いている。本博士論文でも、山本に倣い、nuclearの訳語としては「核エネルギー」の語を用いる。もっとも、「核兵器」、「原子力発電」など、ひとつの用語としてすでに社会的に定着しているものに関しては、その限りではない。また、当時の用語法を想起させる意図で、あえて「原子〜」との表記を用いる場合がある。

³ 「放射線」とは、放射性元素の崩壊に伴い放出される生物に有害な粒子線を指す語だが、日本では従来、「放射能」という言葉がこの意味で用いられてきた。しかし、「放射能」は本来「放射線を出す能力」のことであり、正しい使用例とはいえない。それゆえに本稿では「放射線」「放射性物質」の語を用いるが、引用部分においては必ずしもその限りではない。『ゴジラ』のポスターに記された惹句も、「放射線／放射性物質を吐く大怪獣」が正しいが、原文ママとする。

⁴ なお加藤は、すでに「3・11」以前から、「無念」を体現する存在として怪獣ゴジラを論じている。たとえば、加藤典洋『さようなら、ゴジラたち 戦後から遠く離れて』岩波書店、2010年を参照。

戦後日本のポピュラー・カルチャーでは、アトムとゴジラの繋がりには明確にされてこなかった。そう加藤はいう。「この国には、管見に入った限りで、両者がともに登場するメディア・ミックス的な想像力の産物が、パロディとしても、これまで一度として、作られていないらしいのである」⁵。

「原子力」＝原子力発電と、「核」＝原水爆というふたつの核エネルギー観を統合できなかったところに、戦後日本社会の問題はある。「3・11」の災害は、われわれが核エネルギーに対して適切な距離を見出せないままに、なし崩しにそれを容認してきたことの帰結である。「祈念」と「無念」とをそれぞれ象徴するアトムとゴジラというふたつの形象が、それぞれ独立した形で戦後日本のポピュラー・カルチャーを代表するキャラクターとして存在し続けてきたことには、日本人がふたつの核エネルギー観の統合に失敗した事実が、見事に象徴されている。

このような問題意識のもと、加藤は、現状を打破するために、ポピュラー・カルチャーにおけるふたつのアイコンを絡み合わせた作品が描かれることに期待を寄せ、自らそのアウトラインを描いてみせる。加藤の構想は、こうである——ゴジラは日本に上陸し、原子力発電所を破壊していく。アトムは人びとを守るために飛び立ち、富士山の山麓が海へと至る駿河湾付近で、両者は対峙する。アトムはゴジラに語りかける。ぼくは、「原子力の平和利用で、原爆の悪を覆したい、それを、平和のために役立たせたい」という「被爆した人たちのそこまで追いつめられた願い、祈りのかたち」を体現している。それゆえに、ぼくはここに留まってきみと闘う。退くことはできない、と。対してゴジラは、被爆した人たちの願いや祈りを、国策としての原子力事業の現実がことごとく裏切ってきたことを語



り、それをきみはどう考えているのか、とアトムに反問する。

日本の現代アートの第一人者であるヤノベケンジのふるまいにも、どこか、加藤の試みに通じるところがある。ヤノベは「現代社会におけるサヴァイヴァル」をテーマとして創作活動が続けているが、その作品のいくつかは、既存のポピュラー・カルチャーからの引用でもって成り立っている。「3・11」を経て、再生と復興への祈りをこめてつくられた防護服を着た少年の像「サン・チャイルド」は、『鉄腕アトム』のアトムを踏まえている（資料3）⁶。

（資料3：第五福竜丸展示館の前に立つ、ヤノベケンジ「サン・

⁵ 加藤前掲『3.11 死に神に突き飛ばされる』p.100。

⁶ 芸術家では、ヤノベのほか、イラストレーターの黒田征太郎や画家の長沢秀之が、ゴジラという形象を通じて「3・11」後の現実を捉えようとする美術的実践を繰り広げている。ふたりは、2014年9月13日から11月15日にかけて、原爆の図丸木美術館で企画展示「ビキニ事件60年企画 第五福竜丸／ゴジラ1954→2014」を行った。

チャイルド」。ヘルメットに生えたツノを見ればわかるように、明らかに鉄腕アトムを下敷きにしている。

「福島に未来見つめる子ども像を ヤノベケンジさんが計画」『朝日新聞 DIGITAL』2012 年 6 月 22 日 (http://www.asahi.com/culture/news_culture/TKY201206210187.html) より。2014 年 6 月 26 日閲覧)

戦後日本のポピュラー・カルチャーにおける重要なアイコンを、単なるキャラクターとしてではなく、ある時期の日本社会の集合的な「思い」のようなものを背負っている文化象徴として捉える。広い意味で「政治的」に読み解いているわけである。その上で、背負っている「思い」を踏まえながら、それらの形象が現代において意味を持つように、新たな物語を与える。あるいは、形象それ自体を再創造する。加藤やヤノベが行っているのは、そういうことである⁷。

ゴジラに“無念”、アトムに“祈念”を見出すといった解釈の妥当性については、議論の余地があるかもしれないが、実践それ自体がたいへん興味深いものであることには、多くの人が同意するだろう。今もなお日本社会を揺るがせている「3・11」の問題をなんとか打開しようとする彼らの誠実さは、われわれの胸を打つだろうし、ゴジラやアトムといった形象を核エネルギーの問題と結びつけるその手つきは、われわれの知的興味を刺激してやまないはずである。

だが、ここでちょっと立ち止まって、考えてみてほしい。なるほど、加藤やヤノベの試みは非常に刺激的である。しかし、それはなぜ刺激的なのだろうか？

それは、現代日本では一般的にいて、ポピュラー・カルチャーは政治的なものではない——あるいは、政治的に論じるべきものではない——との合意が成立しているからではないだろうか。ポピュラー・カルチャーを政治的に「読む」ことが当たり前のことであれば、この種の実践が知的かつ批評的なふるまいとして受け止められることはない。当たり前ではない試みだからこそ、刺激的なのである。ゴジラはただの怪獣キャラクターであり、アトムはただのロボット・キャラクターであって、大それた思想的背景を背負っているものではないと、多くの人びとが漠然と考えているからこそ、加藤らの実践は意味を持つ。

しかし、それは、よく考えてみればかなり奇妙な事態である。文学作品や美術作品であれば、それを「政治的」に「読む」ことは、そこまで奇異なふるまいではない。それなのになぜ、ポピュラー・カルチャーは「政治的」なものとして受け取られていないのか？

『ゴジラ』は映画であり、『鉄腕アトム』はマンガである。歴史的には、文学や美術は映画やマンガといったポピュラー・カルチャー領域に先駆けて存在していたし、文学や美術

⁷ こうした試みを行った先駆者として、ヤノベと同様にポピュラー・カルチャーからの積極的な引用を行っている、日本の現代アートを代表する存在である村上隆を挙げることができるかもしれない。2005 年にニューヨークで行われた「リトル・ボーイ 爆発する日本のサブカルチャー・アート」展において、村上は、原爆を投下された経験を日本のポピュラー・カルチャーの起点として位置づけている。もちろんそこでも、ゴジラとアトムは大きく扱われていた。戦後日本のポピュラー・カルチャーを解釈するにあたって、被爆の経験に着目し、それらを核エネルギーと関連づけた点でも、村上は加藤らに先行している。「リトル・ボーイ」展に関しては、その図録 Takashi Murakami, ed., *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture* (Yale University Press, 2005) を参照。なお、「リトル・ボーイ」展への批判としては、大塚英志、大澤信亮『「ジャパニメーション」はなぜ敗れるか』角川 one テーマ新書、2005 年、pp.172-175 を参照。

に対する批評も、ポピュラー・カルチャーに対する批評に先駆けて存在していた。ある文化がその形を整えていく際に、先行する文化の影響をまったく受けないということは考えにくい。文化的勃興期にあった映画やマンガに、文学や美術の側からなんらかの期待がかけられたこともあっただろうし、映画やマンガに対する批評も、すでに存在した文学や美術に対する批評を範として成立したはずだろう。現在、「ポピュラー・カルチャー」として「政治」や「社会」から切り離されて消費されている領域であっても、それが「政治的」要素を少なからず内包していた時期は歴史上間違いなく存在していたはずである。では、そこから「政治性」が抜け落ちたのは、いつ、どのようにしてのことなのか？

2、「3・11」以降のポピュラー・カルチャー研究⁸——その成果と問題点——

映画やTVなどの実写映像作品や、マンガやアニメ、ゲーム、ライトノベルと呼ばれる若者向けの小説など、さまざまなメディアが密接に結びついて、現代日本のポピュラー・カルチャーはひとつのまとまった領域を形成している。その領域を、ざっくりとした形で「オタク文化」と名指しすることもできるだろう。その中で、アトムのようなロボットや、ゴジラのような怪獣や怪人たちは、今なお再生産され続けている。『鉄腕アトム』や『ゴジラ』のような作品は、時期的な古さからみて、戦後日本のポピュラー・カルチャーの出発点をなすもののひとつだと位置づけられそうである。

若者を中心的に受容されるヴィジュアル的な文化は世界中の至るところにあるが、日本のポピュラー・カルチャーの複雑さと規模が群を抜くものであることは、おそらく間違いない。そして、受容者の多くが、ポピュラー・カルチャー作品を受容する自分たち自身のふるまいを、「政治」や「社会」からは切れた行為だと感じているだろうことは、たいへん興味深いことである。ポピュラー・カルチャー作品を受容するマニアックなファン層、いわゆる「オタク」たちが、作品や自分たちそのものが研究の対象として取り上げられるのに拒否反応を示すことは、さまざまに報告されている⁹。「オタク」は「政治性」を拒絶する¹⁰。歴史を紐解いてみれば、1960年代後半の英米においては、若者たちにとってのヒッピー文化やロックが、主流文化に対抗する「カウンター・カルチャー」として、受容者たち

⁸ なお、ここで「ポピュラー・カルチャー研究」として取りあげているものは、ポピュラー・カルチャー作品への言及を含む議論を行っている著作として、そのようにカテゴライズするに足ると、筆者が判断したものである。各著作の執筆者自身は、「ポピュラー・カルチャー研究」ではない（＝ポピュラー・カルチャーについての議論には力点を置いていない）と認識している著作も含まれている可能性があることをお断りしておく。

⁹ たとえば、男性どうしの恋愛を描くBL（ボーイズ・ラブ）作品の受容者がこうした態度をとることについて、石田仁『『ほっといてください』という表明をめぐる やおい／BLの自律性と表象の横暴』『ユリイカ 詩と批評』39-16、青土社、2007年12月、pp.114-123で論じられている。

¹⁰ この点を取りわけ問題にしているのが、評論家の大塚英志である。こうした問題意識から、大塚は「オタク文化」の起源が戦時中にあることを指摘し、その「政治」性への注目を促している。大塚英志『アトムの命題 手塚治虫と戦後まんがの主題』角川文庫、2009年、『ミッキーの書式 戦後まんがの戦時下起源』角川学芸出版、2013年等を参照。

自身にとってすらも「政治的」な意味合いを帯びて語られていた。同時期の日本でも、劇画ややくざ映画といったポピュラー・カルチャーは、同様に「政治的」に受容されることがあった。にもかかわらず、現代日本のポピュラー・カルチャーは、このようなふるまいとは無縁なのである。

1990年代後半以降、それが世界中で高い人気を誇っているらしいという自覚とともに、戦後日本のポピュラー・カルチャーに対する社会的な関心は、とりわけ高まっていった¹¹。この時期、日本政府もまた、ポピュラー・カルチャーに関心を示しはじめている。ポピュラー・カルチャー作品への顕彰を行う「文化庁メディア芸術祭」がスタートしたのが、1997年のことである。このような動きは、現在のいわゆる「クール・ジャパン」政策にまで続いている¹²。学問分野においても事情は同様である。それが現代日本社会のある面を象徴しているという認識のもと、ポピュラー・カルチャー作品や「オタク」層に対する研究が盛んになった。

知名度よび影響力から考えて、この種の研究を代表する著作として、東浩紀『動物化するポストモダン オタクから見た日本社会』（2001年）、および宇野常寛『ゼロ年代の想像力』（2008年）の2冊を挙げることは許されるだろう。どちらの著作も、優れた現代社会論としてさまざまな分野からの注目を集めた¹³。

しかし、この2冊は、美少女ゲームやライトノベル、ロボットアニメ、TVヒーロー番組などの作品群を取り上げており、基本的には1990年代半ば以降のポピュラー・カルチャーの主流をなす傾向のみを議論の対象としている。それ以前の作品については、現在との対比でもって言及されているに過ぎない。ポピュラー・カルチャーという領域は所与のものとして扱われており、その形成が歴史的に検討されてはいないのである。

もちろん、歴史的視点を有するポピュラー・カルチャー研究がまったくないわけではない。「萌え」などの、現代の「オタク」を代表する（とされる）消費のありようについては、歴史的視点からその成立を叙述したものはある¹⁴し、吉本たいまつ『おたくの起源』（2010

11 日本のポピュラー・カルチャー作品が世界中で受容されているのは事実だが、その理由を、単純に作品の質に還元して理解するのは妥当ではない。アニメの場合であれば、放映権料が安価であったことが理由の第一であろう。現地の趣味嗜好に合わせ内容が改変されることも多い上に、特にマンガ雑誌の海外展開に関しては失敗も数多くある。日本のポピュラー・カルチャーの海外展開について、日本国内では失敗やマイナス面についての理解がいまだに進んでいるとはいえないが、それが必ずしも希望に満ちたものとは限らないことは押さえておかねばならない。海外（アメリカ）での受容の実態を教えてくれるものとして、草薙聡志『アメリカで日本のアニメは、どう見られてきたか？』徳間書店、2003年を参照。

12 「クール・ジャパン」政策の内容と、それに対して与えられた批判については、三原龍太郎『クール・ジャパンはなぜ嫌われるのか 「熱狂」と「冷笑」を超えて』中公新書ラクレ、2014年を参照。

13 東浩紀『動物化するポストモダン オタクから見た日本社会』講談社現代新書、2001年、宇野常寛『ゼロ年代の想像力』ハヤカワ文庫、2011年（早川書房、2008年の増補文庫化）。このほかに、「オタク」あるいは「オタク」と関係の深いポピュラー・カルチャー作品を論じた重要な著作としては、大澤真幸「オタク論」『電子メディア論』新曜社、1995年、pp.242-293、大塚英志『「おたく」の精神史 1980年代論』講談社現代新書、2004年、ササキバラ・ゴウ『＜美少女＞の現代史 「萌え」とキャラクター』講談社現代新書、2004年、斎藤環『戦闘美少女の精神分析』ちくま文庫、2006年、東浩紀『ゲーム的リアリズムの誕生 動物化するポストモダン 2』講談社現代新書、2007年などがある。

14 ササキバラ前掲『＜美少女＞の現代史 「萌え」とキャラクター』。

年)では、SF やマンガ、特撮映画といったジャンルの熱心なファンたちのふるまいが、現在のオタク文化のありようにいかに連続しているかが検証されている(これについては後に詳しく触れる)¹⁵。とはいうものの、どちらも、検証の範囲は現代のポピュラー・カルチャーの内部に留まってもいる¹⁶。前節末で提起した問いは、十分に解明されてはこなかったのである。

ひるがえって現在、背後にある社会との関係を見据え、「政治的」な形でポピュラー・カルチャーを捉えることは、これまでにないほど強く求められているし、また実際に、そのような立場からの実践が数多くなされている、といえるだろう。前節で紹介した文学的・美術的实践のみならず、学術的研究においてもこのことはあてはまる。

加藤やヤノベがそうであったように、学術的な研究の背景にも、むしろ「3・11」の複合災害があった。「3・11」は、われわれがなし崩しに核エネルギーを容認してきたことの帰結だった。そうである以上、過ちを繰り返さないためには、戦後日本の原子力政策を検討するだけでなく、「わたしたち」自身が核エネルギーといかに関わってきたのかをこそ問うていかねばならない。このような問題意識のもと、ポピュラー・カルチャー作品を具体的に議論の俎上に載せることを通じて、「わたしたち」と核エネルギーとの関わりを考えてみようとする動きが生じたのである。

そこでは、1990年代後半からのポピュラー・カルチャー研究においては主な検討の対象となっていないような時期の作品が、重点的に議論されることもあった。具体的に見ていこう。「3・11」後のポピュラー・カルチャー研究を代表するものとして、以下の4点を挙げることができる。すなわち、笠井潔、巽孝之監修、海老原豊、藤田直哉編『3・11の未来 日本・SF・創造力』(2011年)、川村湊『原発と原爆 「核」の戦後精神史』(2011年)、吉見俊哉『夢の原子力』(2012年)、および慶應義塾大学アート・センター編集のブックレット『ゴジラとアトム 原子力は「光の国」の夢を見たか』(2012年)である。

これらの著作で、特に焦点があてられている作品は何か。加藤『3.11 死に神に突き飛ばされる』でもそうだったが、それは、なんといっても『ゴジラ』である。『ゴジラ』は、ここに挙げたすべての著作で論じられており、「3・11」後の潮流の中で、もっとも注目の集まったポピュラー・カルチャー作品と見なすことができる。

60年ほど前の映画である『ゴジラ』、そして、その映画に登場する怪獣ゴジラは、現在、どのような視点から論じられているのだろうか。詳しく検討しておきたい。「3・11」後のポピュラー・カルチャー研究の特徴も、この検討を通じて明らかになるだろう。

加藤の実践と同じように、核エネルギーに対する“無念”と“祈念”といった観点から

¹⁵ 宮台真司、石原英樹、大塚明子『増補 サブカルチャー神話解体 少女・音楽・マンガ・性の変容と現在』ちくま文庫、2007年。1970年代から80年代にかけて、ポピュラー・カルチャー作品を受容する若者共同体がどのような変容を遂げていったのか、インタビューやアンケートなどを通じて実証的に論じており、参考になる。

¹⁶ 例外的に、大塚前掲『「おたく」の精神史 1980年代論』では、1980年代の社会全体との関係から、総体としての「おたく」が問題化されており、社会的・歴史的意味を持った研究となっている。

ポピュラー・カルチャーを論じる姿勢は、慶應義塾大学アート・センター編集のブックレット『ゴジラとアトム 原子力は「光の国」の夢を見たか』所収の諸論考でも踏襲されている。やはり加藤が執筆した「ゴジラとアトム——一体性のゆくえ」¹⁷はもちろんのこと、糸川麻里生「亡霊の生命——ゴジラ、モスラ、ウルトラマン」もまた、そうである。糸川は、あるポピュラー・カルチャー作品をヒントにして、核エネルギーに対する“無念”＝「復讐や怒りの怨霊」だったゴジラが、「真に霊的な清浄な感情の化身」に転化する可能性を語っている。

そのポピュラー・カルチャー作品とは、宮崎駿監督によるアニメ映画『風の谷のナウシカ』（1984年。以下、『ナウシカ』と略記）である。『ナウシカ』は、「火の七日間」と呼ばれる最終戦争を経て、生態系が変化した未来の世界を舞台としている。作中では、人類は、「腐海」——地表に現れた猛毒性のエリア——のふりまく瘴気と、巨大な「蟲」の脅威にさらされながら暮らしている。このような状況下にありながら、小国の姫・ナウシカは、腐海を憎まず、蟲たちを愛でて生きていた。彼女はある日、ふとしたことから、腐海が自然環境を再生させる役割を担っていることを知る。腐海の地下には、清浄な砂と水に満ちた世界が広がっていたのである。ナウシカは腐海を守る決意を固め、それを焼き払おうとする勢力に立ち向かう。

糸川は、「火の七日間」を経て「腐海」が出現したとの描写から、「破滅の果てには、何物もない次元、悲惨や汚染でさえない次元がかならずある」¹⁸とのメッセージを読み取る。ここで、怪獣ゴジラもまた、水爆実験という破滅から現れ出でた、「放射能によって身体と環境が破壊されつくされたあとで、なおかつ姿を現さずにはいない霊的エネルギー」¹⁹だったことを想起しておかねばならない。こう考えたとき、ゴジラと腐海は同じものとなる。

ゴジラは、破壊をもたらす怪獣だった。だが、同じものがちがう現れ方をする可能性もある。腐海は、身体の粉碎や腐敗、溶解などの「破壊」が、「生命＝霊」を物質から解き放ち、新たな活動を開始させる「再生」でもありうることを教えてくれる。「徹底的な環境破壊も、けっして徹底的な人間破壊ではない。身体は破壊できても、霊と生命は壊せはしない」²⁰のである。このメッセージは、原発事故の放射線汚染を乗り越えるために、もっとも大切なものだろうと、糸川はいう²¹。

¹⁷ 加藤典洋「ゴジラとアトム——一体性のゆくえ」慶應義塾大学アート・センター編『ゴジラとアトム 原子力は「光の国」の夢を見たか』慶應義塾大学アート・センター、2012年、pp.8-32。

¹⁸ 糸川麻里生「亡霊の生命——ゴジラ、モスラ、ウルトラマン」慶應義塾大学アート・センター編前掲『ゴジラとアトム 原子力は「光の国」の夢を見たか』p.113。

¹⁹ 同上、p.104。

²⁰ 同上、p.113。

²¹ 「3・11」からそれほど月日を経ずに発表された赤坂憲雄の「海のかなたより訪れしもの、汝の名は」（『群像』66・5、講談社、2011年5月、pp.134-147）が、「3・11」後に参照すべき作品として『ナウシカ』を評価した、おそらくはじめての論考だろう。赤坂は、「王蟲（引用者註：『ナウシカ』に登場する巨大な蟲の一種）や腐海といった、人智によっては制御しがたい広大な不可知の領域が存在することは、もはや人類にとっては生存の条件にして理由でもある」と述べ、「3・11」を経た今こそ、「世界はいま、ようやく『風の谷のナウシカ』に迫ったのだ」とする。同論文を収録しつつ、この論点をさらに深化させたものとして、赤坂憲雄『ゴジラとナウシカ 海の彼方より訪れしものたち』イースト・プレス、2014年も参

笠井、巽監修『3・11の未来 日本・SF・創造力』所収の笠井潔「3・11とゴジラ／大和／原子力 “ニッポン” イデオロギー批判」も、「3・11」後の視点から、ゴジラという形象の持つ意味を問い直している。笠井は、「誰も責任を取らない談合型組織や小田原評定や問題の隠蔽と先送り」²²などで象徴される、戦後日本を覆った政治・経済システムを、「日本イデオロギー」と名づける。怪獣ゴジラの襲撃は、「日本イデオロギー」を無自覚的に掲げながら「平和と繁栄」を謳歌する戦後日本に、疑義を投げかけるものとしてあった。南から来るゴジラは、アジア・太平洋戦争における「戦死者の亡霊」——それはまさに、その死に対する「責任」をだれにも引き受けられなかった存在である——と解釈することができるからである²³。そして、「3・11」の災害もまた、ゴジラと同様に、戦後日本のありように疑義を投げかける。その意味で「3・11」は、「三月一日に日本列島を襲ったゴジラ」²⁴でもある。

条川と笠井、さらには加藤も加えてよいだろう、これらの議論は、特定のポピュラー・カルチャー作品をピック・アップして分析を加え、「3・11」以降の視点から意味づけ・価値づけを行うものである。いい換えるなら、特定の作品から、「3・11」をより深く理解するための知見や、「3・11」後を生き抜くための思想を掴みだすことが目的とされている。ここまでの、筆者の拙い引用からでもわかるように、そのような試みが確かな成果を挙げていることも間違いない。

ただし、この種の試みが、作品を透明な「テキスト」として受け取ることで成立しているものである点には、注意しておく必要がある。条川や笠井が作品に見出した可能性は、実際に「わたしたち」がその作品をどう読んできたかということとは別の次元のものである。「わたしたち」と核エネルギーとの関係を再考する研究としては、意義深いものがあることは否定しないが、マイナス面もないわけではない。

当たり前だが、いかなるポピュラー・カルチャー作品も、それが製作された背景には固有の事情がある。作者やプロデューサー、編集者などの作り手たちも、なんらかの独自の意図をもって製作に臨む以上、彼らを触媒にして（あるいは、まったくの偶然のような形で）、同時代の日本社会が抱える問題が作品に刻印されることもあり得る。個々の作品は、程度の問題はあれ、それがつくられた時代に必然的に縛られているのである。

照。ほか、「3・11」後の問題を考える際に有効な視座を与えてくれる作品として『ナウシカ』を論じているものに、氷川竜介「宮崎アニメに宿る いのちの力」慶應義塾大学アート・センター編前掲『ゴジラとアトム 原子力は「光の国」の夢を見たか』pp.84-98、田村景子「核状況を拒むセカイへ／セカイから ナウシカ、AKIRA、エヴァンゲリオン、そして COPPELION」黒古一夫編『ヒロシマ・ナガサキからフクシマへ 「核」状況を考える』勉誠出版、2011年、pp.141-162、武田徹『原発論議はなぜ不毛なのか』中公新書ラクレ、2013年などがある。『ナウシカ』は、『ゴジラ』について注目されたポピュラー・カルチャー作品だといえる。

²² 笠井潔「3・11とゴジラ／大和／原子力 “ニッポン” イデオロギー批判」笠井潔、巽孝之監修、海老原豊、藤田直哉編『3・11の未来 日本・SF・創造力』作品社、2011年、p.22。

²³ 「ゴジラ＝戦死者の亡霊」という解釈は、川本三郎『「ゴジラ」はなぜ『暗い』のか』『新劇』367、白水社、1983年11月、pp.25-28に端を発する。赤坂憲雄や加藤典洋といった論者も、この考え方を支持している。なお、川本の議論については、本博士論文の第一章で検討を加える。

²⁴ 笠井前掲「3・11とゴジラ／大和／原子力 “ニッポン” イデオロギー批判」p.24。

『ゴジラ』の場合であれば、1954 年という製作年からわかるように、それは本来、第一には第五福竜丸事件に触発されて製作された映画である。その事実は、加藤や笠井、糸川らのテキスト論的な語りによって現代の視点から意味づけられることで、かえって見にくくなってしまうだろう。『鉄腕アトム』や『ナウシカ』といった、本来は直接の関係のない作品と、ジャンルやメディア、時代すら超えて関連づけられてしまっただけではなおさらである。彼らの議論は、作品の背後にあるものを捨象して成り立っている。歴史的な作品に対する「政治的」な分析ではあるが、歴史的視点を有してはいない。ポピュラー・カルチャー作品が発表当時を持っていた意味を問う研究ではないのである。前節末で提起した問いに答えるものであるとはいえない。

「3・11」後の潮流の中では、作品の背後にあるものに関心を寄せる研究も、多数執筆されている。先に挙げた4点の中では、川村『原発と原爆 「核」の戦後精神史』が、『ゴジラ』にはじまる特撮映画シリーズや、『鉄腕アトム』、『ナウシカ』、『AKIRA』（1982～92年。1988年には劇場用アニメ映画化）といったマンガ・アニメ作品、さらに、高村薫『神の火』（1991年）、東野圭吾『天空の蜂』（1995年）など原発を扱ったエンターテインメント小説を題材に、日本社会で広く受け入れられてきた核エネルギー観がどのようなものであったかを明らかにしようと試みている。また、吉見『夢の原子力』は、1950年代に開催された、核エネルギーの「平和利用」をテーマとする博覧会を対象に、大衆に普及され、大衆が受け入れた核エネルギー観を問題にしておき、議論を補強する材料として『ゴジラ』にも触れている。ポピュラー・カルチャーの核エネルギー観と、社会的な核エネルギー観との関係を論じているわけである。さらに、「3・11」以前の著作になるが、好井裕明『ゴジラ・モスラ・原水爆 特撮映画の社会学』（2007年）も、特撮映画シリーズにおける核エネルギー表象の変遷を通時的に論じ、社会学的な分析を行っている。

これら先行研究を通じて、日本のポピュラー・カルチャーがどのように核エネルギーを描いてきたのかということについては、すでに大まかな流れが明らかになっている。1954年の『ゴジラ』では、第五福竜丸事件を背景に、当時の日本人が原水爆に対して抱いた恐怖が、怪獣ゴジラという形象を通してリアリティーのある形で描かれていた。しかし、このリアリティーは徐々に失われていく。すなわち、「核のファンタジー化」である。その結果、60年代半ば以降の特撮映画や、その影響下にあるTV特撮ヒーロー作品においては、非常に大雑把な形で核エネルギーが表象されるようになる。そこではしばしば、街中で核ミサイルの爆発すら引き起こされ、それでいて被爆／被曝の問題には一切触れられない。

このようなリアリティーの喪失は、特撮映画に留まらず、ポピュラー・カルチャー全般に視野を広げてみたときにも指摘できる。一例を挙げると、1960～80年代のマンガやアニメにおいては、多数のロボット・ヒーローの動力として「原子力」が設定されることが一般化していった。手っ取り早くいえば、ドラえもんもガンダムも、核エネルギーによって動いているのである。

もっとも、上記の成果は成果として、これらの研究に、問題がまったくないわけではな

い。第一の問題は、作品に対する恣意的な解釈が行われ、ときとして厳密な議論が損なわれていることである。たとえば川村は、『ゴジラ』と共通するスタッフの手で翌々年に製作・公開された特撮映画『空の大怪獣 ラドン』（1956年）を論じて、以下のように述べる。

『空の大怪獣ラドン』（一九五六年）は、二億年前の古代に生きていた翼手龍プテラノドンが現代に甦ったものだが、その“復活”の原因として、柏木久一郎博士〔中略〕は「原水爆実験」によるものではないかという個人的な見解を作中で語っている。つまり、ゴジラのようにはっきりと水爆怪獣と謳っているわけではないが、ラドンもまた、その名前が放射性元素と同じであるように（原子番号 86）、原水爆、放射能の影を背負っていることは明らかなのだ。『ゴジラ VS メカゴジラ』（一九九三年）で再登場するラドンは、ゴジラの放射熱線を浴びてからはファイヤーラドンとなり、ウラニウム光線を発する生体エネルギーとなってゴジラと同一化する（それまでは、翼で風を巻き起こすだけがラドンの武器だった）。ラドンは、まさにウランなどと同様に、放射性元素としての本領を発揮するのである。²⁵

この短い記述の中にも、すでに、いくつかの看過しがたい問題が含まれている。

柏木博士は確かに、ラドンの復活が「原水爆実験」によるものではないかとの見解を、作中で語ってはいる。が、それは、原水爆実験が大地に与える「この新しい強烈なエネルギーが、二億年も眠り続けていたラドンを、今日になって揺り起こした」と、語っているのである。本篇中でラドンが、阿蘇の山中で眠っていた卵から孵化していることから見ても、柏木博士が問題にしているのは、放射線よりもむしろ、原水爆実験がもたらす地殻の変動や地熱の上昇といった水準の出来事だと考えるべきだろう。ラドンは、ゴジラのような被爆怪獣ではおそらくない²⁶。ラドンが「原水爆、放射能の影を背負っている」とまでいえるかは疑問である。「ラドン」という名前も、「プテラノドン」からとったものであり、同名の放射性元素が製作者たちの念頭にあったかどうかはわからない。

次に、『ラドン』に登場する怪獣ラドンと、『ゴジラ VS メカゴジラ』（1993年）に登場する怪獣ラドンとを川村は同一視しているが、これははたして妥当なのかという問題がある。簡単に説明しよう。1975年の『メカゴジラの逆襲』を最後に、ゴジラ・シリーズは長い休止期間に入った。『ゴジラ』（1984年）、『ゴジラ VS ビオランテ』（1989年）を経てシリーズは再開したのだが、以降の「平成ゴジラシリーズ」においては、シリーズ人気の安定を図り、ファンの意見なども取り入れながら、過去の人気怪獣の再登場が率先して行われた。

²⁵ 川村湊『原発と原爆 「核」の戦後精神史』河出書房新社、2011年、pp.18-19。

²⁶ ゴジラも、原水爆実験によって棲み処を「追い出された」とのみ述べられており、少なくとも一作目の時点では、それが被爆／被曝によって巨大化・奇形化した存在であるとは、セリフの上では明言されていない。とはいえ、ゴジラが口から吐く白い息によって人びとが昏倒する場面はあり、また、最初に述べたように、ポスターには「放射能を吐く大怪獣」と明記されているので、当時の観客たちがゴジラを、被爆／被曝によって変異した存在と受け取ったであろうことも、おそらく間違いない。

もっとも、こうしたリメイク怪獣は、名前とある程度の姿かたちこそ過去のオリジナルと共通していても、出自や設定に大幅なアレンジが加えられていることがしばしばだった。『ゴジラ VS メカゴジラ』に登場するラドンもその中の一体であり、すなわちそれは、新しい作り手たちによって再解釈が行われた結果の、まったく新しいラドンなのである(資料4)。



(資料4: 新旧ラドンの比較。左が『空の大怪獣 ラドン』に登場するオリジナルのラドン。右が、『ゴジラ VS メカゴジラ』に登場する、新しいスタッフによって再解釈が行われた結果の新ラドン)

確かに新ラドンについては、作中で、「核の影響か何かで、ゴジラと同じことがプテラノドンにも起こった」結果生まれたのだらうと述べられており、「放射能の影を背負っている」ことは明らかなといえる。新ラドンの出生地は、「使用済み核燃料の墓場」ともいうべきベーリング海上の孤島なのである。しかし、そうであるにしても、新ラドンが被爆怪獣であるという事実は、新しい作り手たちが、オリジナルの怪獣ラドンに「放射能の影」を過剰に読み取ったことを示すものと見なすべきであって、怪獣ラドンが本質的に核エネルギーと関係があることを証明するものとして受け取られるべきではない²⁷。

作品にまつわる周辺事情を無視して、純粹に作品そのものや作中のキャラクターそのもののみを論じてしまっただけは、それは結局、よりおもしろい解釈をそこから引き出さんとする解釈ゲームに陥ってしまうしかないだろう。川村は、ポピュラー・カルチャー作品が発表当時を持っていた意味を問うことには失敗しているといわざるを得ない。

第二の問題も、これと通底するものである。川村や好井らの研究は、しばしば、「(素朴な)

²⁷ ファイヤーラドンについての川村の説明も、妥当なものではない。新ラドンがファイヤーラドンとなったのは、ゴジラの熱線によって一度生命を落としたあと、古代の植物が奏でるメロディーに導かれて甦ったためである。太古の生物が有する本来的生命力によるパワーアップであり、ゴジラの熱戦による(すなわち、被爆/被曝による)パワーアップではない。ちなみに、「ファイヤーラドン」、「ウラニウム熱線」(「ウラニウム光線」は誤り)という名称は、作中では呼称されず、書籍等の二次的媒体でのみ使用されているものである。映画それ自体から得られる情報と、いくら東宝公認のものとはいえ二次的な書籍情報、そして、自身の想像とを縦横に交えて川村は議論を展開しており、この点は問い直されるべきであろう。

反映論」に陥ってしまっている。「(素朴な) 反映論」というタームは、マンガ研究においてしばしば用いられているものである。マンガ研究者の三輪健太郎が、同じくマンガ研究者の夏目房之介の議論を引いて述べるところに拠るならば、1990年代以降のマンガ論においては、『社会や大衆の動向などを鏡のように映すもの』としてマンガを扱う『社会反映論』や、作中に描かれた主題を『直接に社会像、大衆像に還元する批評』の『主題主義』といった、「(素朴な) 反映論」が仮想敵とされ、批判されていた²⁸。これらの方法論においては、マンガというメディアが社会状況を反映する透明な媒体として扱われている。こうした姿勢は、マンガの固有性が見落とされてしまうことに繋がるだろう。三輪や夏目は、マンガの固有性を追究する美学的、ないし芸術学的立場から、「(素朴な) 反映論」に否定的な立場をとる。

当然ながら、社会状況を反映する透明な媒体として作品を扱う態度は、マンガ評論・研究でのみ見られるものではない。あらゆるポピュラー・カルチャー評論・研究において観察できる問題といってよい。そして、「(素朴な) 反映論」が避けられるべきなのは、美学的・芸術学的立場から見てのみのことでもない。社会的な変化を重点的に考える社会学的立場から見ても、これは避けられるべき事態だといえる。

具体的な記述から考えてみよう。1965年の特撮映画『フランケンシュタイン対地底怪獣』には、「広島国際放射線医学研究所」において、日米の医師がともに原爆症患者の治療にあたるシーンがある。これを論じて、好井『ゴジラ・モスラ・原水爆 特撮映画の社会学』では以下のように述べられている。

あたかもありそうな映像だが、アメリカは被爆の放射能の影響を調査研究することはしたが、原爆症患者をこのようなかたちで実際に治療したことはないだろう。日米合作映画ということなので、アメリカに配慮し、このような映像を作ったのだろうか。いずれにせよ、ヒロシマをめぐる“つくりごと”なのだ。医師たちは、先が長くない原爆症の少女を「死ぬよりかわいそう」と同情する。しかし、彼らは患者へは「かわいそう」「あの子の一生で、なんていったらいいんでしょうね」と同情するばかりであり、彼らの間で原爆投下という事実をめぐる議論をしたり、アメリカの医師から原爆投下への、なんらかの謝罪の言葉もないし、原爆症それ自体への言及はないのである。

〔中略〕とりあえずは、被爆をめぐる悲惨さやそれを生み出した原因など否定的な側面は、型どおりの原爆症患者の姿と型どおりの同情を示すことでおしまいにしておきたいという意志がこうしたシーンから感じられるのである。²⁹

作品の描写から、好井は、日本社会の漠然とした意志として、「被爆をめぐる悲惨さやそれを生み出した原因など否定的な側面」の隠蔽を読み取っている。が、そのような解釈は

²⁸ 三輪健太郎『マンガと映画 コマと時間の理論』NTT出版、2014年、p.16。

²⁹ 好井裕明『ゴジラ・モスラ・原水爆 特撮映画の社会学』せりか書房、2007年、pp.166-167。

本当に妥当だろうか。好井自身が述べているように、本作は「日米合作映画」なのである。日本の観客のみならず、アメリカの観客が観ることも想定して、製作されている。常識的に考えて、好井の望むような描写を挿入することは、社会の核エネルギー観の反映云々といった問題以前に、映画興行の力学として不可能だろう。好井は、作品の描写に意味を読みこみすぎているように思える。

念のため述べておくと、筆者は、好井の批判が誤りだといいたいわけではない。作品の描写に対する批判としては、妥当なものといっているだろう。だが、それは、現在の目で見たときの「正しさ」に基づく、作品への価値判断にすぎず、社会そのものの検討とはまったく別のものなのである。興行の力学の問題などを視野の外に置き、作品を透明な媒体と見做し、直接的に社会を反映するものとしてしまった結果、ここでは、社会に対する誤った認識が導かれてしまいかねない事態が起こっている³⁰。

3、本博士論文のテーマ

前節では、「3・11」後のポピュラー・カルチャー研究を概観した。そこでは、それ以前のポピュラー・カルチャー研究では前面化しなかった、ポピュラー・カルチャー作品その背後にある社会や時代と結びつけて「政治的」に読み解く傾向が主流となっていた。こうした試みが、一定の成果を挙げていることは疑いえない。

とはいうものの、それらの研究は、いくつかの限界と問題を抱えこんでもいた。『ゴジラ』や『ナウシカ』を題材とするテキスト論的な議論は、歴史的視点を欠いており、作品の背後にあるものをかえって見えなくさせる危険性があった。日本のポピュラー・カルチャーがどのように核エネルギーを描いてきたのかを論じる社会反映論的な議論は、テキスト論的な議論に較べ歴史的視点を有しているものに思えるが、実際はテキスト論的視点が無自覚に導入されており、その結果、作品の背後にある社会を捉えることに失敗してしまっていた。

結局、先行研究は、総じて、個々の作品をピック・アップして論じるに留まっている。裁断か価値づけかという方向性のちがいこそあれ、現在の視点からの過去作品の意味づけに落ちこんでいる点で、糸川や笠井のテキスト論的研究も、川村や好井の反映論的研究も、さほど変わりはない。それゆえに、先に、日本のポピュラー・カルチャーがどのように核エネルギーを描いてきたのか、大まかな流れはすでに明らかになっていると書いたが、まさに、なんとなくの「大まかな流れ」が明らかになっているだけであり、なぜ、どのようにしてそのような変遷が示されるに至ったのかということは、まったく論じられないままとなっている。

³⁰ 「(素朴な) 反映論」には、さらに根本的な問題もある。「(素朴な) 反映論」は、論者が、事象に対する特権的な「外部」に位置を占めることで可能になるが、外部からの観察とは、社会学の性質上、本来的には不可能なものはずだからである。外部観察の内包する問題については、佐藤俊樹『社会学の方法 その歴史と構造』ミネルヴァ書房、2011年を参照。

問題の根本的な原因は、先行研究がポピュラー・カルチャー固有の力学を踏まえてこなかったところにある。ポピュラー・カルチャー作品が、背後にある社会と接触するのは、その作り手や受け手を通してのことである。それらの存在に着目することなしに、ポピュラー・カルチャーと社会との関係を論じることはいくつかできない。にもかかわらず、それらの存在を捨象し、ポピュラー・カルチャー作品を静的なテキストとして、あるいは「透明な媒体」として語った結果、先行研究では「作品」と「社会」との関係が曖昧なままに留め置かれた（川村や好井が、ゴジラ・シリーズの再開にまつわる諸事情——すなわち、新しい作り手による再解釈の問題——や、映画の興行としての側面を無視しているため、正確さを欠いた作品解釈を行ってしまったことは前節で見たとおりである）。そうであればこそ、ポピュラー・カルチャー作品を「政治的」に論じるこれらの研究を経た今となっても、一節末で提起した、「戦後日本のポピュラー・カルチャーは、いつ、どのようにして、非政治的な領域となったのか？」という問いが、なお答えられずに残っているのである。

今、何を描いても必要なのは、ポピュラー・カルチャー固有の力学を押さえ、その形成の過程をきちんと検討することそれ自体だろう。ポピュラー・カルチャー固有の力学を押さえないままに、作中の核エネルギーに関する描写のみを云々したところで、事態を見誤るばかりである。どういう意味合いでそれが用いられ、読者や観客・視聴者がどのようにそれを受け取ったかがわからないからである。固有の力学を無視した反映論は、作品を透明な媒体として扱う「(素朴な) 反映論」に陥り、最終的には、現在の視点からの価値判断に落ちこんでしまう。

「3・11」後の研究は、ポピュラー・カルチャーと社会との関わりを「政治的」に問うという問題意識を内包していた。この問題意識を本博士論文も踏襲し、これに応えるためにこそ、戦後日本においてポピュラー・カルチャー領域がどのように形成されていったのか、その過程を論じることを試みたい。先行研究のように、社会的な核エネルギー観の変遷を知るために、ポピュラー・カルチャーを素材とするのではない。ポピュラー・カルチャーそれ自体を論じるのである。「～のために」という前提を置いてしまうと、その時点で、作品を透明な媒体として扱うことに結びついてしまうからである。ただ、核エネルギーの問題は戦後日本のポピュラー・カルチャーにおいて継続的に扱われていくものでもある。ポピュラー・カルチャーの形成と変容を論じることを通じて、社会的な核エネルギー観のありようの変化も、結果的にはある程度見えてくるだろうことは、予告しておきたい。

それでは、戦後日本のポピュラー・カルチャー領域の形成を検討する本博士論文は、具体的には何を議論の対象とするのか。また、どのようにしてポピュラー・カルチャー固有の力学を論じるのか。いったん、簡潔に答えておこう。本博士論文では、1950年代半ばから60年代にかけての「特撮映画」と、60年代初頭から70年代初頭にかけての「SF（日本SF）」³¹というふたつの「ジャンル」を取り上げて論じ、それら「ジャンル」がどのように

³¹ 本稿が「ジャンル」として取り上げる「SF」とは、あくまで日本において定着したそのことである。海外のものまで含めたSF一般を指すわけではないので、注意されたい。従って、ここで書いたように本

立ち現れたのかを明らかにする（さらに、70年代後半における「特撮映画」ジャンルの再編以降の動向についても触れる）。ポピュラー・カルチャーをポピュラー・カルチャーとして論じるためには、「ジャンル」概念への着目を行うことで、これに対処する。

いうまでもなく、このテーマ設定に関しては、さらなる説明が必要だろう。これだけでは、「ジャンル」概念に着目しながら「特撮映画」と「SF」を論じることが、なぜ、戦後日本のポピュラー・カルチャー領域の形成を見定めることに繋がるのかがわからないからである。なぜ、議論の俎上に載せるのが、「特撮映画」と「SF」というふたつの「ジャンル」——そのふたつは、「映画」と「小説」とメディアの種類すら異なっている——なのか？　そもそも、なぜ「ジャンル」に着目するのか？　——上に記したテーマをご覧になった方は、このような疑問を抱かれたのではないか。ここからは、これらふたつの疑問について、順に答えていきたい。

4、「特撮映画」と「SF（日本SF）」の歴史

なぜ、議論の俎上に載せるのが、「特撮映画」と「SF」というふたつの「ジャンル」なのか。

まず、消極的な理由として、あらゆるポピュラー・カルチャー分野を議論の俎上に載せることは不可能だという事情がある。映画、小説、TVドラマ、マンガ、アニメなど、ポピュラー・カルチャー領域が内包する分野はあまりに雑多であり、無数にある表現メディアや「ジャンル」の内側で働く固有の力学を、すべて論じることは現実的ではない。議論の俎上に載せる「ジャンル」は、絞られる必要がある。

選ばれるべき「ジャンル」の条件はふたつある。ひとつは、それが、総体としての戦後日本のポピュラー・カルチャーの重要な一角を占める「ジャンル」であること。それを論じることでもって、ポピュラー・カルチャーの全体について論じることに代えられるようなものであれば理想的である。もうひとつは、それが、十分なまとまりを持ったものであること。厳密な議論を行うためには、全体像を把握した上で通時的に分析することができるとようなものであることが望ましいからである。

ここで、第2節で簡単に触れておいた、吉本たいまつ『おたくの起源』を参照したい。吉本は、「現在の男性をターゲットとしたアニメ、マンガ、ゲーム、ライトノベル、各種ゲームなど」は、「美少女、メカなどのSF要素または魔法などのファンタジー要素、性的要素、恋愛要素」などで満ちている、とする³²。これらの要素に満ちた作品群を、ひとつのまとまりをなす「おたくジャンル」と位置づけ、当事者へのインタビューも行いながら、1970年代から80年代にかけての「おたくジャンル」の成立過程を検証してみせる。

来は「SF（日本SF）」と表記すべきなのだが、煩雑なため、これ以降の本文では、各章での初出時を除き一貫して「SF」と表記する（章題・節題では「SF（日本SF）」と表記している）。なお、「ジャンル」としての日本SFのことではなく、SF一般のことを指す際には、鍵カッコなしでの表記を用いている。

³² 吉本たいまつ『おたくの起源』NTT出版、2009年、p.3。

「おたくジャンル」成立にあたっては、「フィクションの物語に強いリアリティを感じる、関連する領域も調べていく、集まって話をして楽しむ、大きなイベントを開いて楽しむ、作品を自分たちなりに読み替えて楽しむ」といった、「おたく的楽しみ方」が先だって成立していた。そして、「現実には存在しない『イマジナリーな文化』を楽しむ」³³、そのさきがけとなったのは、ほかならぬ 1960 年代の SF ファンダム（強い熱意を持ったファン集団の意）だった。

受け手のみならず、文化そのもののありようの変化も、「おたくジャンル」の誕生に繋がっていた。1960 年代から 80 年代にかけては、視覚に訴える文化＝「ヴィジュアル文化」が急速に拡大していったのである。そして、「成長期にビジュアル文化に接した最初の世代が、まず楽しんだのは特撮、中でも怪獣であった」³⁴。66 年にはじまった『ウルトラ Q』、『ウルトラマン』といった TV 番組や、それに先駆けて 50 年代から製作されていた「特撮映画」は、「おたくジャンル」の起源のひとつだった。「特撮映画」を愛好していた層は、70 年代に入って「特撮ファンダム」をつくるようになり、これも「おたく的楽しみ方」を強く発信していく。「特撮ファンダム」に集ったメンバーの中には、後に業界に入り情報を発信する側に回った者も非常に多かった。

「特撮映画」を愛好する層と、「SF」を愛好する層とは、一部で重なりを見せてもいた。両「ジャンル」は、「オタク文化」の起源といっても過言ではない重要な「ジャンル」なのである。このふたつの「ジャンル」の成立を論じることは、戦後日本におけるポピュラー・カルチャーの全体像を論じることとイコールであるとまではいえないにしても、そのきわめて重要な一部分を明らかにすることに繋がるだろう。

次に後者の条件について検討しよう。「特撮映画」と「SF」では、表現メディア自体が異なっているが、それでもまとまりをもって議論を行うことができるのか。両者を同列に論じるのは妥当なのか。——この疑問に答えるために、両「ジャンル」の歴史を簡単に述べておきたいのだが、その前に、ひとつ用語の解説をしておこう。「特撮映画」が指し示す範囲についてである。

「特撮映画」を字義どおりに解釈するなら、ミニチュア撮影や合成などの特殊技術が駆使されている映画、ということになる。ただ日本では、吉本が「成長期にビジュアル文化に接した最初の世代が、まず楽しんだのは特撮、中でも怪獣であった」と述べているとおり、『ウルトラマン』などの怪獣が登場する TV 作品の人気を背景に、「特撮（が用いられている映像作品）」という語はほとんど「怪獣が登場する映像作品」という意味で用いられてきた。「特撮映画」もまた、「（後に『ウルトラマン』等の TV 作品に繋がっていくような）怪獣映画」という意味を帯びて用いられることがしばしばだった。こうした事実を鑑み、ここでは、「特殊技術撮影を用いて怪奇・幻想的なモチーフを描く日本映画であり、主として巨大怪獣の登場するものを指す」程度の意味で、「特撮映画」という語を使用する。具体的にいうなら、

³³ 同上、p.16。

³⁴ 同上、p.96。

ミニチュアや合成が用いられていても、戦争映画は「特撮映画」からは除く、ということである。前節から、カッコつきで「特撮映画」という語を用いているが、これはそういった意味で用いられているもののご理解いただきたい³⁵。

なお、付言するならば、「特撮」という語は 1960～70 年代に定着した言葉であり³⁶、本博士論文が問題にする 50 年代半ばから 60 年代初頭においては、「ジャンル」を指す用語としてはそれほどメジャーなものではなかった。当時の「ジャンル」名称としては、これについては第二章で詳述するが、「空想科学映画」という用語があったのである（なお SF も、SF という用語の定着以前には、「科学小説」、「空想科学小説」という「ジャンル」名称があった）。従って本博士論文でも、論文タイトルに示す「ジャンル」名は、「空想科学映画」と「SF」であるべきだったのかもしれないが、現在における名称の通りのよさを考慮し、「特撮映画」の方を採用した。そのことはお断りしておきたい。

以上を踏まえて、議論に戻りたい。1954 年、映画『ゴジラ』が公開された。特殊技術撮影を駆使して表現されたスペクタクルそのものが最大の見どころとなるような作品がつけられたのは、日本ではこれがはじめてだと考えてよい³⁷。

同作のヒットをきっかけとして、東宝は、さまざまな「特撮映画」の製作に乗り出す。詳しくは序論末の付表を参照していただきたいが、ヒットした『ゴジラ』の続篇『ゴジラの逆襲』（1955 年）のほか、『空の大怪獣 ラドン』、『大怪獣バラン』（1958 年）、『モスラ』（1961 年）といった怪獣もの、『透明人間』（1954 年）、『美女と液体人間』（1958 年）、『ガス人間第一号』（1960 年）といった、正常な身体を持たない怪人たちが登場する怪奇スリラー、SF 大戦争ものの『地球防衛軍』（1957 年）、『宇宙大戦争』（1959 年）、日本神話に材をとった『日本誕生』（1959 年）など、1950 年代後半から 60 年代初頭にかけては、多種多様な題材が取り上げられていた。一般的には、「特撮映画」というと怪獣どうしの対決を主軸に据えた映画が想像されるだろうが、そのような内容が主流をなすようになるのは、7 年ぶりにゴジラを復活させた『キングコング対ゴジラ』（1962 年）の興行的成功以降のことなのである³⁸。

意外なことに、これらの作品は、文学者や文芸評論家に深い関心を寄せられもした。1950

³⁵ これ以降、「特撮映画」・「SF」という用語および、後述する「ジャンル」という用語については基本的にカッコつきで用いるが、そのあとに作品タイトルが連続するなどカッコつきのままでは読みづらくなる場合は、カッコを外すこともある（「特撮映画」『ゴジラ』と書くとうっかりにくいので、「特撮映画『ゴジラ』」と書く等）ので注意されたい。

³⁶ 庵野秀明、樋口真嗣全体監修、尾上克郎、境真良、氷川竜介、三池敏夫執筆「日本特撮に関する調査報告書」森ビル株式会社、2013 年、p.8。報告書は、ホームページ『メディア芸術カレントコンテンツ アニメ・ゲーム・メディアアートをもっと知るための情報サイト』内「日本特撮に関する調査報告書」ページ (<http://mediag.jp/project/project/tokusatsu-report.html>) よりダウンロード。2013 年 5 月 21 日更新、2014 年 6 月 16 日閲覧。

³⁷ 二重露光や合成などを用いた映画はそれ以前からあった。SF 的な内容であったり、怪獣めいたものを出現させたりするものも、まったくないわけではない。『ゴジラ』以前の試みについては、高槻真樹『戦前日本 SF 映画創世記 ゴジラは何でできているか』河出書房新社、2014 年を参照。

³⁸ ただし、『ゴジラの逆襲』においてもゴジラとアンギラスの死闘が描かれており、『キングコング対ゴジラ』以前に怪獣対決を描いた映画がなかったわけではない。

年代後半、日本を代表する映画雑誌『キネマ旬報』誌において、「特撮映画」評を主として担ったのは、文芸評論家の荒正人だった。また、同じく 50 年代には、戦後の芸術論を主導した評論家の花田清輝も、原爆投下を題材とする芸術作品と比較する形で「特撮映画」を論じている。61 年に公開された『モスラ』に至っては、福永武彦、堀田善衛、中村真一郎といった、戦後文学を代表する三人の文学者が、その原作を担当している。

ひるがえって「SF」も、1950 年代末から 60 年代にかけて、文学者や文芸評論家の活動とのあいだに一種の緊張を孕みながら広がっていった「ジャンル」だった。長山靖生『戦後 SF 事件史 日本の想像力の 70 年』（2012 年）によると、「SF 長編」と銘打たれた初の日本人作品は、59 年に講談社から出版された安部公房の『第四間氷期』だった。しかし、安部は、51 年に芥川賞を受賞しており、一般的には「SF 作家」ではなく「文学者」としてイメージされる人物だろう。『ゴジラ』を論じた、荒や花田といった文芸評論家たちも安部を高く評価していたが、彼らが SF に関心を寄せていたことも無視できない。59 年、「SF」の牙城となる雑誌『S-F マガジン』が早川書房より創刊されたが、荒は創刊 2 号に祝辞を寄せ、SF に対する期待を語っている。花田も同時期に、「科学小説」というエッセイで SF を論じていた。このように、「文学」と「SF」の関わりは深かった。

同様に、「特撮映画」と「SF」も、切っても切れない関係にあった。1960 年代初頭、「特撮映画」の作り手たちは、マンネリを打破するべく、「SF」との提携を模索していたのである。『S-F マガジン』は 60 年、「空想科学小説コンテスト」を実施し中・短篇 SF を募集するが、そのスポンサーとなっていたのが東宝だった。コンテストの審査員としては、安部公房、半沢朔一郎（朝日新聞科学部長）、『S-F マガジン』編集部のほかに、東宝のプロデューサーだった田中友幸と藤本真澄、多くの「特撮映画」で特殊技術を担当してきた円谷英二が名を連ねている。小松左京、眉村卓、豊田有恒、平井和正、光瀬龍、半村良、筒井康隆といった名だたる SF 作家たちが注目されるようになったのは、まさにこのコンテスト（および、続く 2 回の SF コンテスト）を通じてのことである。結局、応募作が映像化されることこそなかったものの、63 年に東宝が製作した怪奇スリラー『マタンゴ』では、『S-F マガジン』編集長の福島正実と作家の星新一が「原案」としてクレジットされている³⁹。

『S-F マガジン』の刊行以降、「SF」は急速にその形を整えていった。1962 年には第一回日本 SF 大会が開催され、63 年には星新一、小松左京らが「日本 SF 作家クラブ」を結成している。小松や星、安部ら、日本人作家による長編書き下ろし〈日本 SF シリーズ〉の発刊も、64 年に開始されている。これらを踏まえてのことだろう、65 年には、早川書房刊行のガイドブック『SF 入門』において、福島正実は、SF は日本の小説界の一つのジャンルになることに成功したと宣言している。このように、「SF」は急速な定着を見せたのだが、おそらくはそれゆえにこそ、60 年代を通じて文芸評論家とのあいだに論争を繰り返すようになってもいる。

さらに、1960 年代半ばにさしかかるころには、SF 作家・編集者たちは「特撮映画」に

³⁹ 星は名義を貸したのみで、実際に原案をつくったのは福島ひとりだったらしい。

対する手厳しい批判を行うようになってもいた。本博士論文で詳述するが、彼らの「特撮映画」に対する評価は、文学者・文芸評論家のそれとはいささか異なる視角を示してもいた。

「特撮映画」と「SF」は、お互いに密接に結びついている近接領域だった。どちらも、その初期において、文学者や文芸評論家たちによって期待をかけられ、文学者自身の実践すら呼びこんだ——「SF」に至っては、文学者の実践から「ジャンル」が出発しているともいえる——「ジャンル」だった。「ジャンル」形成を考える上で無視できないキーマンの名も、ある程度、共通している。さまざまな対立を孕みながらも、「特撮映画」から「SF」へは、なだらかな連続性を持っている。

文学者・文芸評論家たちの評価や SF 作家の評価のありようを考えることなしに、「特撮映画」がどのような「ジャンル」として立ち現れたのかは論じられないし、文壇との論争や、SF 作家・編集者たち自身による「特撮映画」からの差異化の試みを考えることなしに、「SF」がどのような「ジャンル」として立ち現れたのかは論じられない。その正確な理解のためには、映画と小説というメディアのちがいを乗り越えてでも、両者はひとまとまりのものとして論じられなければならないのである。

そして、ここまでの記述を通じてわかっていただけたことと思うのだが、「特撮映画」と「SF」とをひとつながりのものとして扱うことでもって、それらポピュラー・カルチャーの領域が、その成立時において、外部の領域——もっとも重要なものとしては、具体的には「文学」が想定できるだろう——とどのような関係を取り結んでいたのかを論じることからはじめて可能になる。これが、「特撮映画」と「SF」とを扱う積極的な意義である。文学の問題意識は、どのようにポピュラー・カルチャーに取り入れられたのか（あるいは取り入れられなかったのか）。この点を問うていくことで、一節末で提起した「戦後日本のポピュラー・カルチャーは、いつ、どのようにして、非政治的な領域となったのか？」という問いに対する答えも、おぼろげながらその一端が見えてくるにちがいない。

5、「ジャンル」についての基本的な考え方

以上の説明で、なぜ「特撮映画」と「SF」というふたつの「ジャンル」を議論の俎上に載せるのかについては、ご理解いただけたことと思う。次に、「なぜ『ジャンル』に着目するのか」を説明しよう。まずは、「ジャンル」という語について、それが歴史的にどのように用いられてきたのかを、簡単に述べておきたい。

西洋の文学理論では、「ジャンル」の考え方は古くから重視されてきた。劇、叙事詩、抒情詩という 3 つの「ジャンル」の名称は古代ギリシャ時代にまで遡り、アリストテレスの『詩学』では、叙事詩に対する悲劇の優位性が説かれている。

古代において重視されたこの 3 つの「ジャンル」は、基本的にはすべて、韻文による表現であった。では、散文の「ジャンル」にはいかなるものがあるのか。現代の文学理論は

こうした問いにも答えている。1910～30 年代のロシアにおけるフォルマリズムや、1930～40 年代の英米におけるニュークリティシズムなどが、「ジャンル」理論を精緻化していった。たとえば、ニュークリティシズムを代表する批評家ノースロップ・フライは、その著書『批評の解剖』（1957 年）において、散文フィクション内の「ジャンル」を 4 つに整理している。小説、ロマンス、告白、アナトミーの 4 つが、それである。

これらは、内向的⇔外向的、個人的⇔知的というふたつの軸によって切り分けられる。外向的・個人的な傾向を持ち、社会に表れる人間の性格に主たる関心を寄せるのが「小説」（たとえば、ジェイン・オースティン『高慢と偏見』（1813 年））、内向的・個人的であり、同じように性格を扱うが、より主観的な扱い方をするのが「ロマンス」（たとえば、エミリー・ブロンテ『嵐が丘』（1847 年））、内向的であるが内容は知的なのが、宗教、政治、芸術などについての知的理論的関心の中核をなす「告白」（たとえば、ジャン＝ジャック・ルソー『告白』（1770 年））、外向的で知的な第 4 のフィクション形式が、百科全書的構成をとる諷刺的な「アナトミー」（たとえば、ジョナサン・スウィフト『ガリヴァー旅行記』（1726 年））となる。むろん、ひとつの形式だけに集中する方が稀なのであり、多くのフィクション作品は、いくつかの形式が絡み合ったものとしてある。

ここからもわかるように、文学研究における「ジャンル」は、表現のスタイルによる分類であった。つまり、文学作品を自律したものとして扱い、その形式面に着目して論じた結果、見出されたものが「ジャンル」なのである。そして、特定の「ジャンル」に属する作品群の固有の構造を論じるものが、「詩学」^{ポエティック}となる。

ポピュラー・カルチャー研究においても、「ジャンル」への注目はなされている。代表的なものとして、映画研究の分野におけるジャンル批評がある。前田茂「映画の『ジャンル』概念の検証」（2007 年）の記述に沿いながら、その歴史をしばしのあいだ追ってみよう。

ジャンル批評は、1960 年代後半から 70 年代初頭にかけて、特に英米圏でアカデミックな映画研究としての地位を獲得した。「とりわけアメリカ合衆国におけるジャンル批評のアカデミックな権威付けの背景には、当時主流だった作家主義批評に代わって合衆国の、それまで軽視されてきたハリウッド映画を真剣かつ肯定的に扱いたいという、いくぶんパトリオティックな動機があったと言われる。もちろん別の文脈では、第二次大戦後に合衆国発の大衆文化に親しみつつ成長した知識人たちが、この時期に映画文化について積極的に語り始めたという事情も挙げられる。既に作家主義批評においても、いわゆる大衆的な映画は扱われていたとはいえ、特に大衆によって消費されたハリウッド映画をそのものとして研究できるにはジャンル批評を待たねばならなかった」⁴⁰のである。

ここでいう「ジャンル」とはなんだったのか。映画研究者の加藤幹郎はいう。

純粹にハリウッド映画史的なジャンルとは、映画の製作、配給、公開の各段階で流通

⁴⁰ 前田茂「映画の『ジャンル』概念の検証」『美学研究』5、大阪大学大学院美学研究室、2007 年 3 月、pp.23-24。

する言説のなかで使用されるジャンル名のことである。映画産業界は企画会議や宣伝会議で、ポスターやチラシの惹句で、あるいは業界紙の映画評のなかで、ギャング映画や恐怖映画、あるいは戦争映画やミュージカル映画といったラベルを好んでつけた⁴¹。

ハリウッドが製作した大部分の作品は、一定規模の映画会社が製造する「商品」として流通したのであり、観客の好みに直接訴えるラベルとともに出荷されていた。このラベルがすなわち、厳密な意味での映画「ジャンル」であり、第一義的には商業的なものなのである。この点で、これは、文学研究における「ジャンル」とは異なっている。

ただし、映画研究と文学研究、両者における「ジャンル」が、まったく異質なものであったわけでもない。映画における「ジャンル」もまた、作品の表現スタイルに関わるものとしてあった。

西部劇の場合なら、砂埃をあげて疾走する馬、風に吹き散らされるタンブルウィード、岩山の向こうにのぼるインディアン狼煙、あるいはロッキングチェアの揺れるポーチという具合に、西部劇のイコノグラフィは特定のトポスと連動しながら物語を構成してゆくだろうし、ヴェトナム戦争映画ならばジャングル上空に飛来するヘリコプターが必須アイコンである。⁴²

「ジャンル」に応じて、作品の扱うモチーフは変わってくる。さらに、フィルム・ノワールという「ジャンル」においては、「ヴォイス・オーバーとフラッシュバックの使用」がそのジャンルの特徴となる。「ジャンル」は、単に視覚的なモチーフのみならず、映画のナラティブ的な側面すらも方向づけるものなのである。美学的側面からの映画研究においても、「ジャンル」に対して意識を向けることが必要とされる所以である。字際に、加藤は、「ジャンル」を踏まえた形で映画の美学的研究を行い、成果を挙げている⁴³。

もっとも、映画会社の商業的ラベルとしての「ジャンル」が、黄金期のハリウッドにおいてすらもそこまで厳密なものではなかったことには注意を向けておく必要がある。個々の「ジャンル」に包摂される作品群は、多くの場合明確には定まらない。その上、複数の「ジャンル」にまたがるものとして扱われてきた作品も、映画史上には多数存在している。ふたたび、前田茂「映画の『ジャンル』概念の検証」に戻ろう。前田は、「ジャンル」にまつわる混乱を述べるにあたって、以下の、アンドリュー・テューダーの議論を引用している。

⁴¹ 加藤幹郎『映画ジャンル論 ハリウッドの快楽のスタイル』平凡社、1996年、p.10。

⁴² 同上、p.24。

⁴³ 同上。加藤幹郎『「ブレードランナー」論序説』筑摩書房、2004年も、それが「フィルム・ノワール」ジャンルに属しているという視点のもとに映画『ブレードランナー』を分析し、成果をあげている。

「西部劇」といったジャンルを取り上げ、それを分析し、その主要な特徴を列挙することは、「西部劇」である映画作品群の一まとまりをまず分離せねばならないという問題をはぐらかすことである。しかしこれらの映画作品群が分類され得るのは、それらが分離された後でのみ**当の映画作品群それ自体から**発見できる『主要な特徴』に基づいてのみである。要するに、我々は次のような循環に捕らわれている。すなわち、まず我々は映画作品群が分離されてあることを要求され、その目的のためには一つの基準が必要なのだが、今度はこの基準が、映画作品群について経験的に立証された共通の特徴から浮かび上がるものとされている。⁴⁴

ジャンルの外延の確定が先か、ジャンルの内在的特徴を示すのが先か。商業的なラベリングがあり、「西部劇」などの「ジャンル」名称がもたらす共通のイメージがあるからこそ、文学研究においてはそこまで前面化しなかったこのディレンマ（テューダー曰く「経験主義者のディレンマ」）が、映画の「ジャンル」研究では浮上したのである。

このディレンマは、いかにして解消すればいいのか。はっきりといえるのは、なんらかの実体を持つものとして「ジャンル」を考えるのは妥当ではない、ということである。「ジャンル」は、「決定的な分類項目ではなく、むしろ映画に関して文化的・社会的に流通している共通理解に与えられた名前」⁴⁵として解されなくてはならない。

確かにジャンルが映画産業の内部で流通する共通理解だとしても、それは自動車の設計図のように商品に先立って精確に定義されてはいない。いくら映画が「複製技術時代の芸術」だからとはいえ、それは一つの作品が複数のコピープリントに複製されるという話であって、ジャンルの枠内で作品が次々と機械的に複製される訳ではない。それゆえ、たとえ西部劇の流行を考慮して次も西部劇を製作しようと決めたところで、やはり製作の現場では、西部劇に帰属する具体的な特徴についての解釈が行われるのである。また、そうして西部劇のラベルのもとに公開された作品が鑑賞される際にも、観客は作品内の個々の要素について、それらが謳われたラベルに合致するかどうかの視点から鑑賞するのではなく、少なくとも事前に了解していたジャンルの慣習とそれらの要素の間の距離を解釈し、享受するのである。したがってジャンルは商品を決定するのではなく、むしろ作り手の製作と受け手の鑑賞における二つの解釈の実践を方向付けるのだと理解せねばならない。⁴⁶

「ジャンル」は、決して固定的なものではなく、作り手と受け手の相互作用の中で、作

⁴⁴ 前田前掲「映画の『ジャンル』概念の検証」 p.26. Andrew Tudor, “Genre and Critical Methodology”, in *Movies and Methods: An Anthology*, ed. Nichols Bill (University of California Press, 1976), 121 より。強調は、前田によると原文からのもの。

⁴⁵ 前田前掲「映画の『ジャンル』概念の検証」 p.28。

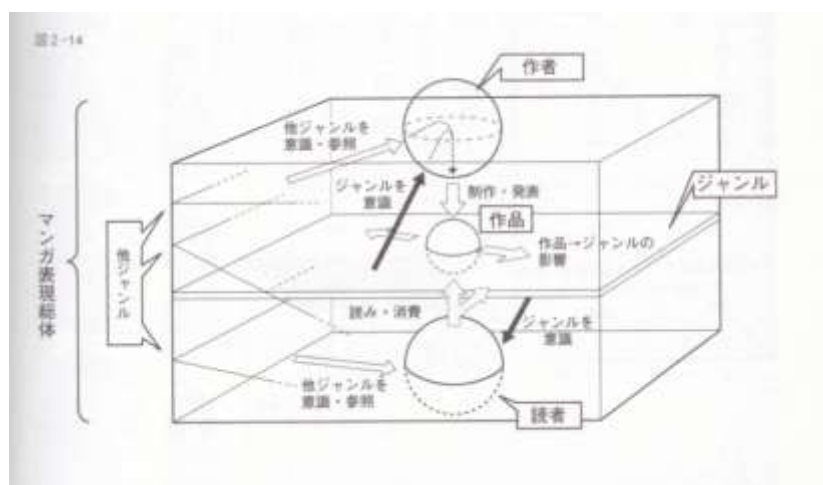
⁴⁶ 同上、pp.29-30。

品を経るごとに変容していくものである。

こうした「ジャンル」は、映画に特有のものではない。ポピュラー音楽やゲーム、TV番組など、さまざまなポピュラー・カルチャーが、商業的なラベリングでありながら表現スタイルをも規定する、曖昧な「ジャンル」を有している。中でも、映画の場合と同様、批評が成熟するに従って、「ジャンル」をどのように扱うべきかという問題に直面してしまったポピュラー・カルチャーが、日本のマンガだろう。日本のマンガは、週刊・月刊マンガ誌に連載されるものとして発達してきた経緯があり、その正確な理解には、雑誌の規定する「ジャンル」を参照することが欠かせなかったからである。

マンガ研究者の伊藤剛は、『テヅカ・イズ・デッド ひらかれたマンガ表現論へ』（2005年）において、作り手と受け手、「ジャンル」、作品の四者間の関係を図のように示している。

(図)



(伊藤剛『テヅカ・イズ・デッド ひらかれたマンガ表現論へ』NTT出版、2005年、p.72)

作者もまた、ある意味では読者と同じように、他の作品を受容し、「ジャンル」を意識しながら作品制作を行う。そうであるがゆえに、この図では、「ジャンル」を挟んで読者と作者は面对称であるかのような位置に置かれている。もっとも、これらの関係は決して固定的なものではない。「新たに作られた作品は、程度の差こそあれ、ジャンルに変化をもたらす」ものだからであり、「作者、作品、ジャンル、読者の四者は、それぞれ動的なフィードバックシステムを構成するサブシステムとして理解できる」⁴⁷。これは、先に引用した前田の議論とも通じる「ジャンル」理解だといえる。

以上のように、ポピュラー・カルチャー研究における「ジャンル」概念は、狭義の文学研究における「ジャンル」概念と異なり、作品の製作・受容それぞれの段階において、作り手および受け手による解釈が不可避的に入りこんでいることを意識したものである⁴⁸。本博士論文において議論の対象となる「ジャンル」も、この、ポピュラー・カルチャー

⁴⁷ 伊藤剛『テヅカ・イズ・デッド ひらかれたマンガ表現論へ』NTT出版、2005年、p.72。

⁴⁸ むろん、文学研究における「ジャンル」や、さらには、映画の美学的達成を主として議論の対象とする映画美学研究における「ジャンル」が、常に閉じられたものとしてあったわけではない。前田や伊藤の場合に較べ、作り手・受け手による解釈の問題を相対的に強調していないというだけのことである。本論では、説明のためにやや議論を単純化していることをお断りしておく。文学研究の分野において、開かれた

研究でいうところの「ジャンル」である。本博士論文では、ポピュラー・カルチャー作品を透明な媒体と見なす「(素朴な) 反映論」に陥らないための方法論レベルでの対処として、「ジャンル」概念の導入を図る。

しかし、「ジャンル」概念についての基本的な考え方が(図)のとおりだとして、「ジャンル」の全体を論じるには、一体どのような手続きをとればよいのか。次に生じるのはこのような疑問だろう。作り手と受け手の相互作用の中で常に変容しているようなものを、具体的に論じることがはたして可能なのか。

この問いに答える前に、ひとまず、特定の「ジャンル」の全体像を論じた研究として、ダルコ・スーヴィン『SFの変容 ある文学ジャンルの詩学と歴史』(1979年)を検討しておきたい。これは、SFジャンル作品群の固有の構造を論じた詩学的研究であり、本博士論文の内容にも深く関連する。

SFジャンルは、それがどうやって定義されるのかが、しばしば問題になってきた。近年でも、大衆文学の研究者であるジャック・ボドゥは、自著『SF文学』(2003年)において最初に「定義の素描」を語り、以下のように記している。

一九五三年であったならば、SFを「惑星間ロケットのことが語られている物語」全般と、簡素かつ、しかし、どんな読者であれ、ただちに理解できる形で定義することができた。だが、こんにちではそういうわけにはいかない。こんな定義では、現代SFが占める領域を、きわめて部分的かつ、きわめて不完全に説明するだけである。⁴⁹

少し考えてみればわかるように、SFは、ラヴ・ストーリーのように主題によって定義することもできなければ、ミステリーのように形式によって定義することもできない。その点で、ポピュラー文学の中でも特異な「ジャンル」なのである。それゆえに、SFに関心を持つ者は、例外なく、SFの定義問題に関わることになった。SFの定義をめぐる、さまざまな一般書・研究書が書かれた中で、もっとも精緻な議論を行ったのがスーヴィン『SFの変容 ある文学ジャンルの詩学と歴史』である。彼は、SFを次のように定義している。

私はSFを認識異化(cognitive estrangement)の文学として理解すべき旨を説こうと思う。時代の変化にもかかわらず内的整合性を保ちつづけ、物語形式をとらぬユートピア思想とも、また自然主義文学および他の非自然主義文学とも、一線を画す文学伝統に正当な評価をくだそうとするとき、この定義は他にない利点をもつように思われる。⁵⁰

ものとして「ジャンル」を論じた著作に、ツヴェタン・トドロフ(小林文生訳)『言説の諸ジャンル』法政大学出版局、2002年(原著1978年)がある。

⁴⁹ ジャック・ボドゥ(新島進訳)『SF文学』白水社、2011年(原著2003年)p.9。

⁵⁰ ダルコ・スーヴィン(大橋洋一訳)『SFの変容 ある文学ジャンルの詩学と歴史』国文社、1991年(原著1979年)p.38。なお、スーヴィンの著作を要約するにあたっては、池田雄一『メガクリティック ジャ

どうか。詳しく見てみよう。「作家の経験する環境を正確に再創造するという理想」と、「異様な新しさ、《新事象》(novum) にもつばら関心を寄せる姿勢」のうち、「十八世紀から二十世紀にかけて、私たちの文化の主流文学は、この二つの極の前者に近づこうとしてきた」⁵¹、と、スーヴィンという。

しかし、文学の草創期には、驚異的なものを馴れ親しんだものに変える馴致化への関心がすこぶる強い。いにしへの語り部は、隣りの谷間への驚異の旅を物語る。その谷間に棲むのは犬の頭をした人間たち。そこにある、盗んでしまいたい、最悪の場合でも物々交換して手に入れた良質の岩塩。こうした物語は、旅行譚と《空想旅行》と白日夢と収集情報との融合体だ。ここからわかるのは、隣の山並みのかなたにある(海、大洋、太陽系のかなたにある)未知の世界への好奇心である。未知なる世界では、知のスリルが冒険のスリルと合体していた。⁵²

ジュール・ヴェルヌの『海底二万里』(1869-70年)やH・G・ウェルズの『モロー博士の島』(1896年)といった初期のSFもまた、この種のスリルを共有していた。それは、主人公が未知の世界へと挑んでいく探検小説でもあったのである。そして、これらの作品や神話、おとぎ話などに登場する、「新しい枠組を提供する世界とそこに棲む新しい種族」は、「固定した規範的体系——プトレマイオス型の閉じた世界像——に対し、新しい規範の体系を示唆する視点や世界観をつきつけるはたらきがある」⁵³。これがスーヴィンのいう《異化》(estrangement)の姿勢である⁵⁴。

もちろん、「基調をなす姿勢として、また主たる形式上の技巧として異化を用いることは、『神話』のなかでもおこなわれている」⁵⁵。だが、神話が「経験の表層の下(もしくはその上)を独自の方法でみようとする『無時間的』かつ宗教的な試み」であるのに対して、SFは、「いかなる時代の規範をも、またみずからの規範すらも、特異で変更可能であり、それゆえに認識的視点に開かれているものとしてみる」⁵⁶。

「異化」の姿勢によって、18世紀から20世紀へと続く「リアリズム」という文学の主流

ンルの闘争としての文学』文藝春秋、2011年、pp.7-37も参照した。

⁵¹ スーヴィン前掲『SFの変容 ある文学ジャンルの詩学と歴史』p.38。

⁵² 同上。

⁵³ 同上、pp.39-40。

⁵⁴ この言葉を用いるにあたって、スーヴィンは、ロシア・フォルマリズムおよびブレヒトを参照している。ただし、彼らの「異化」が、物語的な制約を必要としない、純粹に形式的な観点から主張されているのに対して、スーヴィンのいう「異化」は、それだけではなく、物語上で用いられるモチーフそれ自体がもたらす効果を示すものとしても用いられている(スーヴィン前掲『SFの変容 ある文学ジャンルの詩学と歴史』pp.40-41、および池田前掲『メガクリティック ジャンルの闘争としての文学』p.20)。このようなことがいえることには注意されたい。本博士論文では、「異化」という語をスーヴィンに従って用いている。

⁵⁵ スーヴィン前掲『SFの変容 ある文学ジャンルの詩学と歴史』p.41。

⁵⁶ 同上。

から区別され、「認識」の姿勢によって、神話のみならず昔話やおとぎ話やファンタジーから区別される「ジャンル」。それが SF である。SF は、「認識論的論理に裏づけられた虚構的『新事象』novum（新奇なこと、革新的創造のふたつを意味する）が、物語において支配的もしくは優位を占めている点」⁵⁷において、他の「ジャンル」と区別される。

ただし、SF とは異なる文学ジャンルにおいて、novum の提示が見られないわけではない。詩的隠喩のひとつひとつはそれぞれ novum の実例となるだろうし、優れた散文小説によって人間についての新たな洞察がもたらされることもあるだろう。「SF の新しさは、物語の世界全体の変化を、あるいはすくなくともその世界のとくに重要な局面の変化を描くという意味で、『全体的視野』をもつ」⁵⁸点にこそある。「その結果、読者——すなわち私たちの時代に特有の＜人間＞像の諸タイプの代表——と、革新性によって導入される包括的すくなくともあなどりがたい＜未知＞もしくは＜他者＞とのあいだに、SF の本質的緊張といえるものが生ずる。そしてこの緊張関係は、次に返す刃で、内包された読者の抱く、経験的規範を異化してしまう」⁵⁹。これが、文学ジャンルとしての SF の持つ独自の意義なのである。

このような観点から、スーヴィンは novum を扱う作品として、一見すると SF ではないような作品——トマス・モア『ユートピア』（1516年）、フランソワ・ラブレー『ガリガンチュアとパンタグリユエル』（1532-34年）、スウィフト『ガリヴァー旅行記』（1726年）など——をも、SF の系譜に入れてみせる。もっとも、これらの「旧 SF」においては、物語における異化を実現するために、地理的な、水平方向への移動が必要とされていた。たとえば『ガリヴァー旅行記』では、ガリヴァーを小人国や巨人国、馬の国に実際に赴かせることで、物語における異化を達成している。一方、H・G・ウェルズの『タイムマシン』（1895年）では、タイムマシンを用いて未来に赴くことで（すなわち、水平方向ではなく垂直方向への移動でもって）、進化論と社会生物学的な観点から見た人類の暗澹たる未来のヴィジョンが示され、異化が実現される。以降の「新 SF」においては、未知の装置もしくは未知の世界が、疑似科学的な説明にすっぽりくるまれてさしだされることが一般的となる。

地理的な移動による異化からの転換は、資本主義の生活様式の普及にともなって起こった。これを主導した重要な作家のひとりが、H・G・ウェルズである。このようにしてスーヴィンは、「前科学的もしくは原始科学的アプローチをとる暴露的諷刺や素朴な社会批判」⁶⁰に SF の出発点を見出しながら、その「異化」の方法が変容していく過程を叙述し、現在見られるところの SF ジャンルがどのようにして成立したのかを説明してみせる⁶¹。

スーヴィンの著作は、あくまで、狭義の文学研究の立場から SF ジャンルの全体像を論じ

⁵⁷ 同上、p.115。

⁵⁸ 同上、p.116。

⁵⁹ 同上。

⁶⁰ 同上、p.47。

⁶¹ 先ほど例に挙げた『海底二万哩』においては、水平的な移動が行われてこそいるものの、その移動には（潜水艦「ノーチラス号」などの）未知のテクノロジーが介在している。その意味で、「旧 SF」と「新 SF」との移行期における過渡的存在として位置づけることができる。

たものである。彼は、独自の内的生命や論理を宿したものとして「ジャンル」が存在することを前提としている。その点で、常に変容するものとして「ジャンル」を捉える筆者とは、立場が異なる。

とはいえその手法は、本博士論文においても応用できそうである。スーヴィンは、「異化」の効果をもたらす、「新しい枠組を提供する世界とそこに棲む新しい種族」といったモチーフを想定した上で、それらモチーフを物語の上でいかに捉え、語るのかという「認識」の姿勢において、SF ジャンルをほかの文学ジャンルから区別し、その発生を論じている。重要なのは、このモチーフは、SF のみならず、神話やおとぎ話にも共通して用いられるものである点だろう。すなわち、スーヴィンは、SF ジャンルに属するひとまとまりの作品群を想定して、そこから、「認識論的論理に裏づけられた虚構的『新事象』novum が、物語において支配的もしくは優位を占めている」という公分母を発見しているわけではない。この点でスーヴィンは、少なくともその方法論の上では、映画ジャンルをめぐってアンドリュウ・テューダーが提起した、ジャンルの外延の確定が先か、ジャンルの内在的特徴を示すのが先かというディレンマを、免れ得ているように思われる⁶²。

よって、本論においても、以下のような方法論を採用することにする。すなわち、問題にする「ジャンル」以外の、近縁の「ジャンル」においても用いられているようななんらかのモチーフを想定し、ついで、それがいかに用いられているかについて、その変遷を時系列的に検討することを通じて、特定の「ジャンル」がほかの「ジャンル」から分離しつつあることを立証するという手法である。

スーヴィンとは異なり、変容するものとして「ジャンル」を捉える本論では、見出された内在的特徴を、超時代的で不変の「ジャンル」の「本質」と見なすことはできない。しかし、本博士論文がそもそも目的とするのは、純粋に文学的な観点から、あるいは、美学・芸術学的な観点から、「特撮映画」や「SF」といった「ジャンル」の普遍的な特質を明らかにすることではない。「特撮映画」や「SF」が、外部の領域をどのように取りこみ、そこからどのように己を差異化していったのかという運動を明らかにし、そのことを通じて、戦後日本のポピュラー・カルチャー領域の形成過程を検討するところに、本博士論文の最終

⁶² もちろん、スーヴィンが、それら「異化」をもたらすモチーフを「認識」の姿勢でもって取り扱う文学ジャンルを SF と名指しできるのは、事前に想定された SF のイメージがあるからであろうし、そのイメージはおそらく、SF ジャンルに属するとされている作品群を通じて形作られたものであろう。この点で、「経験主義者のディレンマ」を、スーヴィンも完璧に免れているわけではない。本文中で「少なくともその方法論の上では〔中略〕免れ得ている」と、いささか曖昧な書き方をしたのはそのためである。

なお、スーヴィンは、本文中で、「SF や他のジャンルの『実在性』をめぐって中世の唯名論者と实在論者とのあいだでたたかわされたような議論をここで蒸し返す必要はないように思われる。そのような論争は、偽りの疑問のまわりを堂々めぐりしているにすぎない。想像上の気体に関する理論がその時代とその時代の学問に必要であったように、文学ジャンルを理解し、そのジャンルに固有の諸基準を確定するには、誰にも認められるような発見のためのモデル、もしくは一連のそのようなモデルが必要である」（スーヴィン前掲『SF の変容 ある文学ジャンルの詩学と歴史』pp.53-54）と、「経験主義者のディレンマ」をあっさり片づけている。それが「偽りの疑問」かどうかはさて置き、そこに拘泥せず、モデルの構築を優先するスーヴィンの立場は確かに妥当だろう。筆者もまた、そうした問題があることは認識しながらも、それはいったん置き、「特撮映画」と「SF」といった、両「ジャンル」の形成過程を描き出すことを優先したいと思う。

的な目的は置かれている。従って、1950年代から80年代の日本という限定された時空間上で、特定のモチーフの扱いから、「ジャンル」内に暗黙の前提として存在する一種の規範や、「ジャンル」内の作品に共通して観察されるふるまいを抽出し、ある「ジャンル」をほかの「ジャンル」から分かつひとつの指標とすることができれば、それがたとえ「ジャンル」の厳密な意味での「本質」ではなかったとしても、それで問題はないわけである。「ジャンル」の担い手が、それが「ジャンル」の「本質」であると、そのときその場所においてはとりあえず信じることでできたものが示せばそれでよい。

本質的な「ジャンル」の定義や、「ジャンル」の起源探しは、本博士論文では主要な問題ではない。そうである以上、スーヴィンほど広いスパンを想定しての問題提起も、本博士論文には必要ないだろう。その代わり、1950年代から80年代の日本において、両「ジャンル」がどのようなふるまいを見せていたのかについては、詳細かつ厳密に論じる必要がある。

そのために、本博士論文においては、作品群に内在する特徴の分析に加えて、歴史社会的な手法を用いて、作家や批評家たちのさまざまな発言をも、議論の俎上に載せることを試みる。「空想科学映画」、「SF」といった、その「ジャンル」をまさに指し示すところの用語に着目し、「ジャンル」形成に参加した当事者たち自身が、その用語にどのような意味を持たせてきたかを考えることで、特定の「ジャンル」がほかの「ジャンル」からどのように分離していったのかを明確に指し示したい。

これは、「経験主義のディレンマ」を注意深く避けるためにも必要な措置である。「ジャンル」の形成の過程を丹念に追うことは、「ジャンル」を所与のものと見なさないことに直結している。みたび、「映画の『ジャンル』概念の検証」に立ち戻れば、前田はそこで、ジャンル批評の出発点を、作り手と受け手の間の「間テクニク的中継」に位置づけねばならない、との提言を行ってゐる。「複数のジャンルが実在するという証言——そして何らかのジャンル上の資料体の境界線に関する証拠——」は、まずは、その「間テクニク的中継」の内に見出されねばならない。「任意のジャンルの歴史とその社会的機能ならびに社会的意義に関する分析が生み出され始めるのが可能となるのは、この証言にもとづいてのみ」なのである⁶³。本博士論文もまた、こうした考え方を採用したい。

なお、「ジャンル」のふるまいを探るために、本博士論文では一貫して、ある雑誌を参照し続ける。日本を代表する映画雑誌『キネマ旬報』が、それである。『キネマ旬報』誌は、1950年10月に復刊して以降、その長い歴史の中で「特撮映画」や「SF」といった「ジャンル」とも深く関わってきた。同じ雑誌において、同じような傾向の作品が扱われているにも関わらず、議論のモードがまったく異なるものになっているとき、そのこと自体が、作品の背後にあるなんらかの「ジャンル」的な規範が変容している可能性を強く示唆する。ひとつの雑誌に依拠することは、議論の厳密性を保持することにも繋がるのである。『キネ

⁶³ 前田掲「映画の『ジャンル』概念の検証」p.28。Steven Neale, *Genre and Hollywood* (Routledge, 2000), 43からの引用（前田訳）。

マ旬報』誌の映画評、特集、紹介記事、読者投稿などには、本博士論文の議論の中で、幾度となく立ち戻ることになるだろう。

6、本博士論文の構成

「ジャンル」に着目することの意義は、以上の検討で十分示せたことと思う。もっとも、「特撮映画」と「SF」の両「ジャンル」、および、それに近縁のほかの「ジャンル」——特に「文学」——にも共通するモチーフとして、いったい何を取り上げればよいのかという、実践的な問題ははまた残っている。それら「ジャンル」の変遷を時系列的に考えるにあたっては、どのようなモチーフに着目するのが適切だろうか？

この問いに対しては、それは「非現実的な形象」であると答えよう。「非現実的な形象」——ひらたくいうならば怪獣である。「特撮映画」作品においては、その始祖であると思なされる映画『ゴジラ』がそうであるように、特殊技術撮影によって表現される怪獣キャラクター、ないしは、怪獣に準ずるような存在（透明人間や液体人間など）が、その中心に据えられている。現実世界においてはおそらくは会うことのないであろう、それら「非現実的な形象」と、「特撮映画」という「ジャンル」は不可分なのである。

この「非現実的な形象」の特徴は、作中においては、その存在が一応のところ科学的に裏づけられている、というところにある。怪獣ゴジラは、200 万年の眠りから目覚めた恐竜であり、つまるところ生物なのである（たとえ、作中における具体的な描写が、いかに生物からかけ離れているとしても）。それが生物であるというエクスキューズが設けられ、可能なかぎり観客に「現実的」に受け入れさせる努力がなされている点で、これは、神話やおとぎ話、怪談などにおける、神や怪物、幽霊などの形象とは異なっている。もちろん、狭義の自然科学を超越した形で怪獣が描かれることもあるのだが、それにしたところで、科学の裏づけを持つ怪獣を経由した上で「あえて」選択された非科学性であり、前述の神話などの形象とはやはり異なるものである⁶⁴。

「非現実的な形象」の存在を根拠づける「科学」として、この時期にもっとも重視されていたのが、核エネルギーであった。必ずしもすべてがそうではないにしろ、被爆／被曝による変異というアイデアが、多くの「特撮映画」で用いられていることも間違いない。たとえば『ゴジラ』では、都市を壊滅させるゴジラの驚異的な力が、核エネルギーによってもたらされたものである可能性、すなわち、ゴジラが被爆／被曝によって変異した存在である可能性が示唆されている（もっとも、註 26 で述べたように、明言はされていない）。そのほ

⁶⁴ 『日本誕生』のように、神話そのものの映像化を意図した作品もないではない。本作に登場する八岐大蛇は、純粹に神話的で非科学的な「非現実的な形象」である。もっとも、このような例はきわめて少数であり、「特撮映画」においては、基本的には科学的・現実的な物語づくりがなされているといつてよい。また、『日本誕生』においても、八岐大蛇は、主人公である日本武尊が素戔鳴尊の大蛇退治の話を聞く、という形で映像化されているのであり、現実の出来事ではないかもしれない、とのエクスキューズのもとで描かれている。

か、最新の科学的トピックとして、動力としての核エネルギー、すなわち「原子力平和利用」も、「特撮映画」はしばしば取り上げていた。

SF においても、「非現実的な形象」は「ジャンル」の根幹に関わるものとしてある。スーヴィンのいう「異化」を実現するための手法として、SF 作品はしばしば、認識的仮説や概念を虚構の枠組みもしくは物語の核として使い、それに肉付けするかたちで全体を構成する方法をとるのだが、物語の中心となる「認識的仮説や概念」は、具体的なキャラクターの形をとることもある。「SF 分野のすべての特質を兼ね備えた最初の小説」⁶⁵ともされるメアリー・シェリーの『フランケンシュタイン』(1818 年)が、その典型である。『フランケンシュタイン』の物語の中心には、フランケンシュタイン博士が造った人造人間（つまり、「フランケンシュタインの怪物」）が置かれ、彼の思考や行動を通じて、読者には「異化」がもたらされる。SF ジャンルに属する作品全体を見渡したとき、一般的にいて、人造人間のほか、ロボット、未知の怪物、変形した人体、異星人等々、科学的な「非現実的な形象」を作品の中心に置くものが数多くあることは、だれにも否定できないだろう⁶⁶。

日本では、そのものずばり「怪獣」の出てくる話を、SF 作家が書いてもいる。いや、SF 作家だけではない。文学者に至っては、「ジャンル」の歴史について述べたところでも触れたように、特撮映画『モスラ』の原作を書いてすらいる。そのほか、詳しくは本論を読んでいただくとして、おそらくは『ゴジラ』以降の「特撮映画」に触発されたという理由もあって、「非現実的な形象」は文学作品にも取りこまれていった。「非現実的な形象」は、「特撮映画」、「SF」、そして「文学」の 3 つに共通するモチーフなのである。

以上の議論を踏まえて、あらためて、本博士論文のテーマを明確にしよう。本博士論文では、広く支持されたものとしては『ゴジラ』の怪獣ゴジラからはじまる、「非現実的な形象」の系譜を追う。そして、評論家の議論や作り手たちの述懐も参考にしながら、それら「非現実的な形象」が、作中でどのように描かれているのかを分析する。この作業を通じて、「特撮映画」と「SF」という「ジャンル」の特徴を明らかにしていく。

具体的な構成としては、まず、第 1 章で、多くの先行研究でも論じられてきたもっとも重要な作品『ゴジラ』を論じる。ただし、本博士論文が重視するのは、『ゴジラ』が持ちうる内在的な価値についての議論ではない。1950 年代において、『ゴジラ』がどのように位置づけられるべきものとしてあったのかを明らかにするところに、この章の力点は置かれている。

続く第 2 章では、『ゴジラ』以降、1950 年代後半の「特撮映画」を扱い、「非現実的な形象」の描かれ方がいかに変容したのかを論じる。同時に、それら作品に対する文学者・文芸評論家の反応に対する分析も行う。評論家の評価は、作品にいかに反映されたのか。受け手と作り手間の応答が繰り返された結果、「特撮映画」（ただし、当時用いられた「ジャンル」

⁶⁵ ロバート・スコールズ、エリック・ラブキン（伊藤典夫、浅倉久志、山高昭訳）『SF その歴史とヴィジョン』TBS ブリタニカ、1980 年（原著 1977 年）p.16。

⁶⁶ SF におけるこれらの形象の扱いについては、同上、pp.299-309 も参照。

名としては、厳密には「空想科学映画」ジャンルがどのような方向性を帯びるに至ったのかを明確にしたい。

それでは、「特撮映画」に反応した文学者・文芸評論家たちは、「非現実的な形象」をどのように扱ったのか。これを明らかにするのが第 3 章の主題となる。安部公房や三島由紀夫の作品やエッセイが、ここでの分析の対象となろう。さらに、実際に文学者が原作を手がけた 1961 年の映画『モスラ』に着目しながら、彼らの問題意識がどのように「特撮映画」に取りこまれ、「ジャンル」をどのように変容させたのかを論じる。

第 4 章では、勃興しつつあった「SF」ジャンルの初期の活動を検討するとともに、SF 規範をめぐって文芸評論家と SF 作家・編集者らとのあいだで行われた論争を議論の俎上に載せ、1960 年代に「SF」ジャンルがいかに定着していったかを明らかにする。そして、成立を果たした「SF」ジャンルにおいて、「非現実的な形象」がどのように表象されているのかを検討するのが、第 5 章の課題である。60 年代のショート・ショート作品を中心に論じるとともに、小松左京や大伴昌司らによる「特撮映画」論が、そこでは取り上げられることになるだろう。

第 1 章から第 5 章までは、ときに行きつ戻りつしながら連続する形で議論を行ってきた。だが、第 6 章では、やや時間を飛ばすことになる。ここでは、1970 年代後半から 80 年代にかけての、「特撮ファンダム」に集ったメンバーたちの活動を中心に論じる。「SF」ジャンルの影響を受けて、「特撮映画」ジャンル内の規範はどのように変容したのか。総体としての日本のポピュラー・カルチャーの形成過程の一端を示し、それが抱えこんでしまった特徴について論じたい。

以上の 6 つの章の記述でもって、本博士論文は、「非現実的な形象」に着目して、「特撮映画」および「SF」がいかに「文学」から離脱していったかを検討し、戦後日本のポピュラー・カルチャー領域の形成について論じる。ポピュラー・カルチャー研究としては、これまでの研究では蔑ろにされてきた、ポピュラー・カルチャー領域と背後の社会との関係を、具体的かつ詳細に論じた画期的なものとなる。

ただし、このような問題設定を行ったことにより、残念ながら、本博士論文は一定の限界を抱えこんでしまってもいる。それについて、先に触れておこう。

限界のひとつは、海外の SF 作品を議論の俎上に載せることができない点である。もちろん、いくつかの作品に言及はするが、日本 SF をめぐる議論をより深く理解するための言及であり、海外における SF の「ジャンル」形成についてまとまった形で議論することはない。日本 SF の「ジャンル」的な特質を考えるのならば、それが海外の SF とどう異なるものなのか（あるいは、どのように同じものなのか）を明らかにすることが望ましいのはいうまでもないのだが、共時的なちがいがよりも通時的な変遷を描き出すことを優先した本博士論文では、そこまで議論を広げる余裕はなかった⁶⁷。

⁶⁷ 日本のポピュラー・カルチャーと特に関わりの深い、アメリカの SF 小説・映画における核エネルギー表象に関しては、H. Bruce Franklin, *WAR STARS: The Superweapon and the American Imagination*

もうひとつの限界は、マンガおよびアニメが論じられていないことである。なるほど、「特撮映画」と「SF」を論じることは、確かに、現在のポピュラー・カルチャーの全体像を問うことに繋がっていくだろう。だが、マンガやアニメも、それらと同程度には重要なもののはずである。吉本たけまつ『おたくの起源』でも、SF ファンダムがつくりあげた「おたく的楽しみ方」は、マンガファンダムおよび彼らが主催した同人誌即売会を通じて広がりを見せ、1970 年代末ごろから、アニメ誌や投稿雑誌を通じて急速に拡大していった、と述べられている。マンガ・アニメファンたちもまた、「SF」のファン層や「特撮」ファン層とも一部で重なりを見せながら、戦後日本のポピュラー・カルチャー領域の形成に重要な影響を与えた。総体としての日本のポピュラー・カルチャーの形成を考えるならば、これらも議論の俎上に載せる必要がある。

しかし、マンガやアニメは、「特撮映画」や「SF」に較べても、はるかに雑多かつ巨大なマーケットであり、「ジャンル」的に論じることすら容易ではない。「非現実的な形象」という切り口はある程度有効だろうが、決定打とはならないだろう。補足的に論じることは可能でも、それこそ主要作品のピック・アップに陥り、「(素朴な) 反映論」を呼びこんでしまう結果に繋がりがかねず、残念ながら断念せざるを得なかった。

もっとも、筆者としては、これらの問題点も、本博士論文の価値をいささかも損ねるものではないと信じている。第 4 節冒頭にも述べたように、ひとつのテーマに関して、複数の「ジャンル」どうしを絡めながらひとまとまりの議論をなす際、同時代に存在したすべての「ジャンル」を扱うことは理想だが、現実的ではない。まずは、研究の対象となる「ジャンル」を、はっきりと定めておく必要がある。海外と比較したときの特異性などの問題は今後の課題とし、本論では、あくまで「特撮映画」・「SF」の「ジャンル」的形成のみを精緻に描き出すことに尽力したい⁶⁸。

(Oxford University Press, 1988) (その抄訳である H. ブルース・フランクリン (上岡伸雄訳) 『最終兵器の夢 「平和のための戦争」とアメリカ SF の想像力』岩波書店、2011 年も参照した) が、さしあたって参考になった。ロバート・A・ジェイコブス (高橋博士監訳、新田準翻訳) 『ドラゴン・テール 核の安全神話とアメリカの大衆文化』凱風社、2013 年 (原著 2010 年) も、政府によるプロパガンダを中心にアメリカの大衆文化に現れた核エネルギー表象を論じており、得るところが大であった。

⁶⁸ 最後にひとつ述べておく。スーヴィー的な定義に従うならば、ゴジラなどの異化をもたらす形象を科学的裏づけがある形で描く「特撮映画」は、疑問の余地なく SF ジャンルに属する作品群である。SF という語をタイトルに冠した、笠井、巽監修、海老原、藤田編前掲『3・11 の未来 日本・SF・創造力』でも、大々的に『ゴジラ』が論じられている。同書は、「SF」ジャンルに所属する作家や批評家が数多く参加し、「未だ苦しい状況の続く日本に対し、何がしかの問題提起」をなすために、「日本 SF が蓄積してきた思索」の再検討を図った論集である。現在の「SF」の側は、『ゴジラ』を、たいへん重要な SF 作品だと考えているとみていいだろう。本博士論文のタイトルも、『特撮映画』・『SF (日本 SF)』ジャンルの成立と『核』の想像力」といういささかもってまわったものではなく、シンプルに「日本における SF ジャンルの成立と『核』の想像力」と記すこともできたのかもしれない。

とはいえ、本章第 4 節に記したような歴史的経緯を考えると、筆者としては、そのような表記には躊躇せざるを得なかった。その時代における当事者たちの理解を無視して、普遍的本質的な「SF 性」のようなものを想定してしまっただけで、「ジャンル」が帯びているはずの歴史性をとりこぼすことにも繋がりがかねない。普遍的本質的なものとしての SF 理解は、スウィフトらのユートピア文学やメアリー・シェリー『フランケンシュタイン』、あるいは『ゴジラ』など、論じるに足る作品群——それでいて、作り手たちは必ずしも SF として製作してはいなかっただろう作品群——を自動的に SF に包摂し、SF を権威づけてしまう点で、SF ジャンル (に属する作家・編集者・批評家・団体など) にとってあまりにも都合のよいものなのではな

(付表) 1950年代半ば～60年代初頭にかけての東宝特撮映画作品一覧

公開年	タイトル	監督	特技監督	なんらかの核エネルギー表象の存在
1954 (昭和 29) 年	『ゴジラ』	本多猪四郎	—	○
	『透明人間』	小田基義	—	○ ¹⁾
1955 (昭和 30) 年	『ゴジラの逆襲』	小田基義	円谷英二	△ ²⁾
	『獣人雪男』	本多猪四郎	—	×
1956 (昭和 31) 年	『白夫人の妖恋』	豊田四郎	円谷英二	×
	『空の大怪獣 ラドン』	本多猪四郎	円谷英二	× ³⁾
1957 (昭和 32) 年	『地球防衛軍』	本多猪四郎	円谷英二	○
1958 (昭和 33) 年	『美女と液体人間』	本多猪四郎	円谷英二	○
	『大怪獣バラン』	本多猪四郎	円谷英二	×
1959 (昭和 34) 年	『孫悟空』	山本嘉次郎	円谷英二	×
	『日本誕生』	稲垣浩	円谷英二	×
	『宇宙大戦争』	本多猪四郎	円谷英二	×
1960 (昭和 35) 年	『電送人間』	福田純	円谷英二	×
	『ガス人間第一号』	本多猪四郎	円谷英二	×
1961 (昭和 36) 年	『モスラ』	本多猪四郎	円谷英二	○
	『ゲンと不動明王』	稲垣浩	円谷英二	×
	『世界大戦争』	松林宗恵	円谷英二	○
1962 (昭和 37) 年	『妖星ゴラス』	本多猪四郎	円谷英二	○
	『キングコング対ゴジラ』	本多猪四郎	円谷英二	△ ⁴⁾
1963 (昭和 38) 年	『マタンゴ』	本多猪四郎	円谷英二	○ ⁵⁾
	『大盗賊』	谷口千吉	円谷英二	×
	『海底軍艦』	本多猪四郎	円谷英二	× ⁶⁾

- 1) 戦時下での実験の結果、放射線の影響で透明人間になってしまった男が登場。
- 2) 怪獣ゴジラが登場するという点においてのみ。
- 3) ラドンが復活した理由として、水爆実験の影響が議論される場面は存在。
- 4) 怪獣ゴジラが登場するという点においてのみ。
- 5) 食した者はキノコと化す謎のキノコ・マタンゴの繁茂する島に漂着した七人の若者の運命を描く怪奇スリラー。マタンゴは、水爆実験の結果、突然変異で生まれた新種であることがにおわされる。
- 6) ただし、宣材においては、海底軍艦・轟天号は「原子戦艦」とされている。

いかとの疑いもある。筆者は、本質的なものとして SF を理解する姿勢を否定するものではないが、以上のような問題意識より、本博士論文では、多少テーマ設定が複雑になることは自覚しながらも、そうした理解を採用しなかったことをお断りしておく。