

怪獣学原論への助走：マイケル／パンク／怪獣

遠 藤 徹

1. はじめに

ジェネレーション・ギャップという言葉が生まれたのは1950年代であった。第二次世界大戦の終了とともに社会の安定と未曾有の経済的繁栄を背景として（『豊かな社会』）かつてない時間的・金銭的余裕を獲得した若者たちが親の世代の価値観を拒み、自分たちの文化の創造を志向し始めた時代のことであった。マーロン・ブランドの『乱暴者』、ジェームズ・ディーンの『理由なき反抗』、ロックンロールの始まりを告げる主題歌をフィーチャした『暴力教室』などが、この時代を象徴する作品であるとされている。

けれども、通常はあまり言及されることのない、もうひとつの系譜の映画がこの時代にやはり若者たちの支持を得ていた。それがいわゆるモンスター映画の系譜であり、たとえば、アマゾンに古代から住んでいた半魚人が、彼らを捕らえて見世物にしようとする人間たちによって滅ぼされるという物語『アマゾンの半魚人』などの作品が、この時代に若者たちから強い共感を集めていたことが知られている。マーク・ジャンコヴィックは、その理由について、それは既存の、つまりは親の世代の価値体系からはみ出してしまい、社会のなかで一種のモンスターとして見られていた若者たちが、半魚人という迫害されるフリークスに自らの姿を重ねた結果であると述べている⁽¹⁾。つまり、若者たちは決して高らかに既存の価値体系の拒絶を、まったく確信のもとに宣言していたわけではなく、むしろ「理由なき反抗」とは投げ所を失

「言語文化」3-1：1 - 16ページ 2000.
同志社大学言語文化学会 ©遠藤 徹

い、社会から白眼視されているという一種の疎外感と裏腹のものであったということがこの事実から読み取れるわけである。

ディック・ヘブディッジは、サブカルチャーが表現するのは、権力側の人々と、従属地位や二級市民の地位しか与えられていない人々との間の、本質的な緊迫状態であると述べている⁽²⁾。確かにその通りなのだが、それは単なる政治的な闘争関係に還元しうるものであるわけではなく、むしろもっと微妙な心理的不安や葛藤を含みこむものとして理解すべきものであろう。

本論は、こうした事情を前提として踏まえつつ、日本独特の子供文化として出発し、現在ではもっと範囲を広げて若者文化の一翼を担うに至り、海外にもその魅力が理解されつつある「怪獣」が担う意味を、「怪獣」を持たなかった海外の下位文化（サブカルチャー）と比較することによって、あぶりだそうとする試みである。

2. 混合性 / 過剰性 / 多様性

怪獣とは、文字通り「怪しい獣」の意だろう。なぜ「怪しい」のかと考えてみると、何よりも明白なことは、それが「存在し得ないもの」であるという事実である。何ゆえに存在し得ないのかと考えてみると、それらが既存の社会的な諸々の分類範疇に当てはまらない、すなわちそれらを超出、侵犯するものであるからということがわかる。これを肯定的に捉えるならば、怪獣とは既存の社会を構成する諸範疇を無視し、自在に横断するフィクションのことだということになる。怪獣がそうした能力を発揮しうる領域は形態、機能、出自の三つにわけて考えることができると思われるが、本論では主として形態的な側面を重視して見てみることにしたい。

さらに、こうした諸範疇の自在な横断能力のなかに、怪獣を怪獣たらしめる、あるいは怪獣を魅力的な「怪しさ」をもつものとしている特徴とをさらに追求してみるならば、混合性、過剰性、多様性の三つが挙げられるように思われる。

まず、最初の混合性について考えてみるために、哲学者ノエル・キャロルが提出している、空想の生物を造りだすための四つの原理を参照することにしたい⁽³⁾。それらは、1) 融合(fusion)、2) 分裂(fission)、3) 巨大化(magnification / massification)、4) 恐ろしい換喩(horrific metonymy)である。融合とは、たとえば蟹のような、巨大な鋏と、蝉のような頭部、そして人間的な体型を、メタリックな質感の中に融合したバルタン星人のように、本来的には異なる範疇に属するさまざまな要素が強引にひとつに統合された状態を指す。蠅男など、造られ方からしてその典型例だといえるだろう。

分裂は、たとえばジキルとハイド氏や狼男のように、本来はひとつであるはずのものが、ふたつに分裂させられた状態を指す。「フランケンシュタイン」も、この類の物語として解釈可能であろうし、多重人格ものもまたここに分類されることになるだろう。

巨大化は、いうまでもなくほとんどの怪獣が共通してもつ特徴である。映画に登場した最初の怪獣が、巨大な猿であったことを思い出せば十分であろう。

恐ろしさを感じさせる換喩とは、ドラキュラがツねに棺桶から出てきたり、ドクロや骸骨が怪物の住む洞窟に転がっていたりすることを指している。さらに、ゴジラやガメラが、爬虫類という一般的にはやや嫌悪される傾向にあるもの、感情移入を拒むものが巨大化したものとして提示されていることもこれに類する例であるといえるかもしれない。

しかし、こと怪獣をメインに据えた場合、このなかで何よりも怪獣らしさに直結する特徴は最初の「融合」であり、これらが他の三つの項目を従属的に取りいれているように思われる。たとえば、ジキルとハイドのような分裂ものは、逆にみればふたつの人格をひとりの人間の中に「融合」するもうひとつの方法と捉えることもできる。ただ巨大化した猿にすぎないキングコングが、日本的な「怪獣」としてはやや単純に過ぎることは自明であろうし、仮面ライダー・シリーズ以降続々と登場することになった「怪人」というキ

キャラクターが、巨大化せずとも「怪獣」的魅力を引き継ぎえていたことから、巨大化は決して「怪獣」性の必須要件ではないことがわかる。恐ろしさを感じさせる換喩は、これを「融合」される要素のひとつとして考えることが可能であろう。こうして、怪獣の魅力について考えるためには、まずその「融合」の側面、本論の言葉に置きかえるならば混合性を主軸に据えてよいという暫定的な仮説を立てることが可能になるだろう。

混合性こそが、怪獣の魅力の根源をなすのであり、他の二つの要件である過剰性と多様性は、この混合性から帰結するものと捉えることも可能である。すなわち、過剰性とは、怪獣の身体が、情報量の多い断片のアッサンプラージュであるがゆえに、既存の生物や物品が持つ以上の情報量を抱え込む存在となることを指している。しかも、それらの断片相互の関係性が不明であるがために、さまざまな説明可能性をはらみ、それらを順次加算していくことにより、その情報量は無限大に増えることになる。また、それら情報断片相互の間には連関性がなく、それゆえ意味がひとつに収束することなく同時的に存在することにより、怪獣はさらに捉えがたい存在となり、謎に満ちた過剰な情報体としてぼくたちを魅了することになる。これが、怪獣のもつ過剰性の意味である。

さらに、怪獣は多様性のなかで存在するという特徴を持っている。もし怪獣の存在が一種類、たとえば竜とかたちでしか存在しえず、その図像的なイメージも固定されたものであったなら、怪獣には何の魅力もないだろう。また、ゴジラは確かに魅力的な図像性を有した怪獣ではあるが、何作目になってもつねにゴジラだけが登場し、ライバル怪獣の出現がなかったとしたら、これほどの人気者になれていたかどうかは疑問である。つまり、怪獣は多様な形に変形しうるマテリア、すなわち可能態であることによって魅力的であり続けるわけであり、モニュメンタルな怪獣という表現はだから語義矛盾だと言ってもいいのである。

過去に産出されたさまざまな怪獣形態（機能、出自）との比較のなかで、

つねにその既存の枠組みを超越し、あるいはそれに变形を加えつつ展開しつづける「運動体」としてのみ、怪獣はつねに新鮮で魅力的な存在たりうるといえる。特に、日本における怪獣の発展は、シリーズ物の映画やテレビ番組といったメディアを通して行われたものであるため、新しい映画が製作される毎に、あるいは「ウルトラマン」のようなテレビシリーズなどでは毎週という極めて厳しいスケジュールの中で、常に子供たちの期待の地平に応える驚きと新鮮さを準備することが「怪獣」に要請された。このことが、多様性としての怪獣の可能性を追求する格好の場となったことは疑いえない事実であろう。

3. 怪獣の発展史

しかし、当初から怪獣はこのような性格を有していたわけではない。最初期の怪獣は、コナン・ドイルの『失われた世界』の恐竜やキングコングのような過去に実在した、あるいは既存の動物範疇に属する生物を現代に蘇らせたり(時代範疇の侵犯)、巨大化させたり(生物の大きさを巡る範疇の侵犯)したものであった。そこでは、必ず時間的・地理的な辺境が舞台として設定された。つまり、時間的、空間的に遠いゆえの未知さを、可能性の源として、こうした生物の存在に対する真実性の根拠としようとしたのである。時間的・地理的に遠すぎて確かめようがないということが、こうした巨大怪獣の存在を保証していたということになる。そこに介在していた学問的意匠は、化石をもとにした考古学であり、探検を背景とした民俗学、人類学、神話学などであった。この時間的・空間的な遠さを利用した発想としては、他にも深海底(ジュール・ヴェルヌ)などがあった。ウエルズはさらに遠い未知性、すなわち可能性の場を宇宙空間という意匠に求め、宇宙人・宇宙怪獣というあらたなジャンルを生み出す。これらは時間的・空間的な「遠さ」を説明原理とした怪獣たちであったといえるだろう。

次いで重要なジャンルとなるのが、広島・長崎以後その効力が眼に見える

ものとなった原子力の登場である。これは、目には見えない、あるいは説明不能な力が生命を変化させるということをも具体的な生命形態を用いて表現したという点において、怪獣の創造に全く新しい道を拓く事になった。原子怪獣ものは50年代、60年代を通して大流行した。これらは、原子物理学を背景とした怪獣であったといえるが、これ以後、たとえばイドの怪物のような精神分析学を背景とした怪物、ヘドラのような公害、すなわち有機化学を背景とした怪獣、遺伝子工学を背景とした怪獣などが登場する。あるいはテクノロジーの発展を背景としたサイボーグ的怪獣もここに加えてよいだろう。これらの怪獣の共通点は、目には見えない力、専門化社会、技術のブラックボックス化にともなう無力感、「社会の理解不可能性への恐怖」が産み出した怪獣であるということだ。かつての時間的・空間的な「遠さ」は克服されたが、逆にプロセス的な「遠さ」が日常化したことが産み出した怪獣たちとこれらを捕らえてみるができる。

さらに、メディアとの関係も無視できない問題である。50年代以降テレビが普及することによって、日常的に多量の視覚的情報が提供されるようになっていく。その中で、映画版ゴジラの人気を受けて、画期的な子ども番組として登場したのが『ウルトラQ』であり、その成功を受けてのウルトラシリーズであった。ここでの問題は、怪獣がテレビという視覚メディアへの登場物であり、それらはなによりその視覚性によって、観客たる子供達に毎週新奇な驚きと楽しみを提供しなくてはならないという点にあった。そこでは、ただ何かを巨大化するだけなどという手抜きは許されないし、安易な「手術台の上でのミシンとコウモリ傘の出会い」の繰り返しでも飽きられてしまうことは明白であった。したがって、ここにその「造型性」への着目がなされることになり、シュールリアリズムの画家であった成田亨らの怪獣デザイナーとしての起用に見られるような、美学的あるいはアーティスティックな視点が持ち込まれることになったわけである。

これらはごく大雑把な概観に過ぎないが、怪獣概念が確かに「進化」ある

いは「深化」したことは見て取れるだろう。そして、こうした諸要因以外にも、ウルトラQでは主人公の人間たちが新聞記者や、飛行機のパイロットであったのが、ウルトラマン以降は「科学」を武器とした「自衛隊」もどきの軍隊となっていくことに、政治的、社会的な趨勢の反響を読み取る仕事も残されている。まさに、怪獣とは諸学・諸現象の交差点としてあったのである。

こうして概観してみると、初期の怪獣の抱えていた問題点とは、それらが恐竜、猿、ナメクジ、トド等の単なる復活や巨大化でしかなかったという点にあるように思われる。問題は、これらの生物が「既知」のものであったがために、怪獣を構成する情報量が限定されており、かつそれら情報の間での謎めいた揺れが生じないという点にあった。つまり、それらの怪獣たちは、あまりにも静的(static)でありすぎたのである。ここから、観客であるぼくたちが怪獣に求めていたのは、まさに混合性・過剰性・多様性であったということが確認できるであろうし、別の言葉に置き換えるならば、求められていたものは未知のものによってもたらされる驚きであり、動的な意味の揺れであったということを意味している。以下に、この点を海外のサブカルチャーの二つの例をと比較対照することによって、検証してみたいと思う。

4 . マイケル・ジャクソンと『エレファント・マン』

キング・オブ・ポップたらんという野望に燃えていたマイケル・ジャクソンにとっては、キング・オブ・ロックと呼ばれたエルヴィス・プレスリーの娘と結婚して血縁関係を築いたことすら自らの野望を達成するプロセスの一环に過ぎなかったのだろう。やがて、マイケルのレコード売上げはついにプレスリーのそれを超えることになる。それは、ボクシングのジョー・ルイス、野球のジャッキー・ロビンソンの躍進に匹敵する文化的な事件であったといわれている。なぜなら、マイケルは黒人である(あった)はずだからである。しかし、現在の白い肌をしたマイケルの文化的なアイデンティティを果たして「黒人」と表現することができるのだろうか。この一事に代表される

ように、スターとしてのマイケルの位置は、きわめて不可思議な要素によって構成されたものとなっている。

なぜなら、80年代半ばに築き上げられたマイケルの名声は、歌手／作曲家／ダンサーとしてよりも、さまざまな奇行やゴシップの束として形成されることになったフリークスのイメージにこそ、むしろ大きく依拠しているということができるからである。そうした意味において、マイケルは大衆娯楽の世界に、フリークスの有名人という新しいジャンルを開拓したとさえいえる⁽⁴⁾。

タブロイド紙が変人ジャクソン (Wacho Jacko) と呼び、好んで報道するマイケルにまつわる噂とは、ホモ説、性転換を試みているという説、高音の声を保つために特殊な薬を服用しているという説、エリザベス・テイラーを崇拝しており彼女を奉る祭壇を家の中に作ったという説などに始まり、老化を防ぐために高圧室で眠っているというものから、ロンドン病院から五十万ドルで“エレファント・マン”、ジョン・メリックの骸骨を購入したというものや、コーカサス系の容貌に変わるために整形手術を繰り返しているというものまで多岐に亘っている。

このうちエレファント・マンの骸骨と、高圧室での睡眠とは、きわめて静的なイメージを作り上げるものとなっている。写真入りで公開された、カプセルの中で眠るマイケルのイメージは、手は届かないものの、見ることはできるという有名人のイメージそのものであり、大衆からの「汚染」を免れるためにカプセルにこもった貴人とも、彫像化した動かないシンボルのイメージとも解釈することができる。

エレファント・マンの骸骨のイメージに関しては、デヴィッド・リンチによって、愛と受容を求めるフリークスの物語として映画化された作品を、マイケルが泣きながら15回も繰り返して見たという噂がある。エレファント・マンと呼ばれた奇形病患者ジョン・メリックと、マイケルとの間にいくつかの共通点があることが、この噂を信憑性の高いものと感じさせる原因となっ

ている。ひとつは、どちらもその身体に生まれつきの傷（象皮病と白斑症）を背負わされており、最終的には人工的な傷（死後の標本としての死体解剖と少年愛疑惑に基づく屈辱的な身体検査）をも蒙ることになったということである。ふたつ目は、両者とも公的な見世物とされているということである。また、整形手術、白塗りのメーキャップ、奇妙な髪型や衣装によってマイケルは自らをフリークス化しているともいえるわけであり、そうした事情が彼が自らをエレファント・マンと重ねているという言説にかなりの説得力を与えているわけだ⁽⁵⁾。

けれども、実際のマイケルの姿は、このような受動的なイメージの枠内に収まってしまふようなものではない。ジャクソン・ファイブを離れてソロとなり、自己管理が可能になった時、マイケルは、これから世界最大のショーを自らの職業とすることを決意し、サーカスやサイドショーの興行師であったP・T・バーナムの「理論と哲学」をその指針とすることに決めた。マネージャーに、マイケルは、このバーナムの著書のコピーを手渡したといわれている。

サーカスと並行して「フィジーの人魚」「カーディフの巨人」などのでっ上げの見世物を公開したバーナムは、自らの行為を「すべての広告はよい広告」「よいでっ上げは民衆の知性を研ぎ澄ます」といった言葉で擁護した。この観点から見れば、エレファント・マンを愛しその骸骨を購入したという噂は、マイケル自身が流したものであり、高压室で眠る自らの姿を収めた写真も、マイケル・サイドから意図的にリークされたものであったという事実の背景が見えてくる。すなわち、マイケルは、座右の書としているバーナムの理論を忠実に実践しているわけである。150歳まで生きるために高压室で眠るという情報が、作弄的なものであったことに関しては前マネージャーのフランク・ディエロがすでに証言している⁽⁶⁾。

マイケルに写真撮影を依頼されたアーティスト、ゴットフリート・ヘルンヴァインは、撮られた写真の選別をマイケル自らが手がける姿を眼の辺りに

し、自らのイメージ管理あるいは操作にかけるマイケルの情熱に圧倒されたと語っている⁽⁷⁾。

つまり、実際にはマイケルをめぐる無数のゴシップは、そのほぼすべてが彼自身のプロデュースのもとで行われているということになる。自己イメージの管理者としての彼は、自らのイメージをフリークスとして提示することすらいとわない。自らをゾンビとして描きだし、ホラービデオの主人公＝アイドルという一見両立不可能に見えることを力業で成り立たせてしまった『スリラー』の成功以来、整形した顔面が崩壊しているというゴシップに呼応するかのよう、顔面が崩壊した怪物として自らを提示する98年のビデオ『ゴースト』にいたるまで、マイケルはアルバムやビデオの中で、繰り返し怪物、動物、フリークス、変身といった主題を扱ってきた。37歳でリリースした、『ヒストリー』というアルバムにおいては、それらの噂を積極的に楽曲の歌詞に取り入れさえしている。たとえば、高圧室の噂をめぐる「タブロイド・ジャンキー」や、少年愛をめぐる事件を扱った「スクリーム」などである。

そして、こうした一連のゴシップ操作や、そうしたゴシップの逆用といった戦略は、マイケルの次のような発言によって、もっとも明確にその意図があかされることになる。「底が見えないために、誰もがぼくは本当はゲイなのか、ストレートなのか、一体何なのかを知ろうとして探し続けることになる・・・分かるまでに時間がかかるほどぼくは有名になれるってわけさ」⁽⁸⁾。つまり、マイケルの目的は、人々の関心を煽りつづけることを可能にするフリークス性を維持することにあるわけだ。エレファント・マンのイメージや高圧室のイメージはそうした振幅の内の一エピソードにとどまるものなのであり、こうしたゴシップのいずれかひとつに固定してしまい、イメージが静的になってしまうことこそ逆にマイケルが一番恐れることなのである。だから、マイケルをめぐるゴシップは常に変化しつづけねばならないし、たとえそのイメージがマイナスのものであったとしても、いずれもが一時的なもの

であるため、イメージ的に強烈でありさえすればすべて歓迎されるということになる。

だから、マイケルの戦略を次のようなものとして結論づけることができるだろう。彼が目指すのは、自由に動く、固定性や定義付けを逃れ続ける変容するイメージの連鎖体へと自らを化することであり、真のアイデンティティを隠されたままに保つ「動的なフリークス性」こそ、マイケルが作り上げようとしているものだということになるだろう⁹⁾。

5 . パンクスの記号戦略

イギリスにおける若者文化の変遷をめぐってディック・ヘブディッジは、これを衣服、ダンス、音楽、隠語などにおける、「まともな」文化（ハイ・カルチャーや主流のファッション）の変形をめぐって対立する両極端の動き（モッズ対ロッカーズ、スキンヘッド対グリーザ、スキンヘッド対ヒッピー、パンク対ヒッピー）の間をくぐりぬけつつ展開する動きとして示すことができると述べている¹⁰⁾。それぞれのサブカルチャーが固有の表現形態を採用してきたということであり、その中でパンクスタイルは、常にアッサンプラージュ、すなわち組み立てと流転を続けることを特徴とするとされている。

つまり、パンクスタイルは、一致を欠いた記号（穴対Tシャツ、唾を吐くこと対喝采、ビニールのゴミ袋対衣服、無秩序対秩序）の集合体として自らを提示することを選んだのであり、そこでは容易に識別できる中心的価値が締め出されている。それは、パンクスたちが、動的で、他動的であることをめざし、事物に対する「変形行為」をもっとも重んじたからだとされる。

結果として、パンクスタイルは、中心的価値を拒否された組み合わせとなり、明白な不在をつなぎあわせた意味不明なものとして成立することになる。それは、パンクスタイルが、いかなる意味付けをすることも不可能な記号となることを意志したということの意味している。たとえば、パンクスは好んで逆祀（ハーケンクロイツ）をファッションに取り入れたが、この記号が意

味内容としてはファシズムをあらわすにもかかわらず、パンクスたちはむしろ左翼的な社会批判をメッセージとして発する集団であった。つまり、ここでは逆記が本来もつ意味内容が空無化され、この記号がはらむ危険な雰囲気や攻撃性のみが残されているということになる。それらが、ポケットに挿された、食事の道具という本来の意味を剥奪され、尖った道具としての攻撃性のみを感じさせるフォークや、物をつなぎとめる道具としての意味内容を空無化され振り回せば剣呑な武器になりうるという可能性が示唆されるのみのチェーンなどの小道具と結合するとき、そこには、逆記、フォーク、チェーンといった個々に無関係な記号内容をもつもののアッサンプラージュが、結果としては攻撃性のみを感じ取らせ、それらの道具本来の意味内容が抹消された、記号空間が現出することになる。

こうしたパンクスタイルの特徴を説明するために、ヘブディッジは、バルトが「記号の遊離状態」と呼んだものを引用する。それは、何者も破壊しようとはせず、「法則」の方向を失わせるだけで満足するような記号の遊離状態を意味している。また別のところではクリステヴァが定義するラジカルという言葉の意味をその説明に利用する。それは、ラジカルであることを、「矛盾のない合理的な状態を否定し、混乱させる意味行為」と定義づける方向性である⁽¹¹⁾。いずれにせよ、マイケルが、多様な指示記号を身にまとうことによって、マイケル・ジャクソンという記号が指し示す内容を固定不可能にしたのだとすれば、パンクスは、身にまとった多様な記号をその本来の文脈から脱臼させることによって、その総体としての指示内容を意味不明にしようとしたのだということになるだろう。

6. 流動体としての怪獣

『ウルトラマン』に登場するバルタン星人は、セミのような顔をしており、カニのような巨大なはさみをもっている。さらに、その体には甲冑のような装備がついている。また、分身の術を使って自分の仮像を無数に作り出した

り、テレポーテーションによって空間を移動することもできる。鉄からは人間の動きを奪う光線を発し、さらに空を飛ぶこともできれば、体を単体として巨大化させたり、極微の大きさに縮小したり、合体によって巨大化することもできる。つまり、バルタン星人という記号は、セミ、カニ、甲冑、金属といった様々の相互に無関係な記号が必然性もなく寄せ集められた形態をもっており、分身の術が指し示す忍者とも、テレポーテーション能力を持つ超能力者とも、合体して巨大化する粘菌やカツオノエボシとも、体を自在に拡大縮小するウルトラマンをはじめとする多様な宇宙人たちとも無関係なままに、個々の力を寄せ集めた能力を発揮することができるわけだ。そして、個体意識を持たず、生命にも執着がなく、ウルトラマンの生命尊重イデオロギーに対し、「生命？わからない」と答える彼らは、ドーキンスの利己的な遺伝子を思わせる自己の種族維持のみを至上命題とする姿勢を貫きもする。その上、彼らはフオッフオッフオツという、どこの誰に似ているともつかない（いかなる記号にも還元不可能な）奇妙な笑い声までもっているのである。

つまり、バルタン星人という「記号」内容は、無数の他の記号的存在から借りてきた要素の、無秩序な混合から成り立っているものであり、それらのアッサムブラージュには何の必然性も、理由付けもないのである。この意味において怪獣の位相は、バンクスタイルのそれに似ていることが見て取れる。『ウルトラセブン』に登場するエレキングという怪獣などは、その身体にホルスタイン牛のような模様をもっているものの、牛とは何のつながりももたない。こうした個々の怪獣の生成原理を、レヴィ・ストロースがというような意味での、既存の秩序とは異なった秩序によって世界を説明する「具体性の科学」としてのプリコラージュの実践と捉えることもできるだろう。怪獣の形態や能力は、既存の品物や価値や常識的な考え方を、人目を引く方法で次々と変形していく過程の中で構成されるものなのである。

そして、マイケルと同様、「怪獣」とは何かという定義付けも、個々の怪獣が身に帯びる記号表象に一貫性がなく、それぞれがまったくでたらめな脱

文脈化された記号の群れの、一回性の集合体という様相を呈するために、揺れ動くことになる。ヘブディッジは、テルケル派に言及しつつ、芸術とは、固定に対する過程の勝利を示すものであり、統一に対する分裂の勝利、「連帯」に対する「衝突」の勝利、すなわち記号内容に対する、記号表現の勝利であると述べているが、これはそのままマイケルや、パンクスタイルにあてはまると同時に、怪獣の性格にも当てはまるものなのではないだろうか⁽¹²⁾。

これまでの議論を整理するならば、怪獣とは、概念的には固有の形態を持たない流動体であるということになる。その時代の歴史的、社会的、学問的背景を、その身体の形態や機能という形で一時的に具体化し、すぐにほどこけて（正義の味方の宇宙人や人類の兵器によって倒されて消えて）もとの流動体に返り、翌週の放送時（あるいは次の映画化時）には、再び複数の記号を寄せ集めてたち現れてくる存在であると考えることができるのである⁽¹³⁾。つまり、怪獣には無数の起源と、限定されない未来が約束されていることになる。これは、メアリー・F・ロジャースが、サイボーグの性質としてあげていることであるが、有機・無機、自然・文化、地球・宇宙、現在・過去・未来などなどあらゆる境界線をものともせずに取りこみうる怪獣とは、このサイボーグのトポスをわがものとしていることになる⁽¹⁴⁾。それは、「怪獣の総体」を一連の生成変化を続ける流動体、すなわち運動体として理解する観点に立つということである。「永遠の事物」として固定されることなく、他者からの「盗用」「破壊的な変形」「記号の衝突」を繰り返し続ける運動体としてこそ、怪獣の本質は把握されるべきであると考ええる。

注

(1)マーク・ジャンコヴィック『恐怖の臨界 ホラーの政治学』遠藤徹訳、(青弓社、一九九七)

(2)ディック・ヘブディッジ『サブカルチャー：スタイルの意味するもの』山口淑

- 子訳(未来社、一九八六)、p.187
- (3) Noel Carol, *The Philosophy of Horror*, pp.43-52
- (4) David D. Yuan, “The Celebrity Freak: Michael Jackson’s “Grotesque Glory””, in Rosemary G. Thomson ed, *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body* (NY: New York UP, 1996), p.369
- (5) *Ibid*, pp.369, 375-8
- (6) *Ibid*, pp.372-3
- (7) 「ゴットフリート・ヘルンヴァイン・インタヴュー」(「Inter-Communication」NTT出版)
- (8) “The Celebrity Freak: Michael Jackson’s “Grotesque Glory””, p.371
- (9) *Ibid*, p.371
- (10) 『サブカルチャー』, p.184
- (11) 同書, p.179, 170
- (12) 同書, p.169
- (13) その意味では、多少のバージョンアップをけみしつつも固有の形態を維持しつづけるゴジラやガメラは本論でいう怪獣の概念からはずれることになる。それは、彼らが本来なら怪獣を倒す側にいる正義の宇宙人や、人類の側 (=主人公) の要素を多分に擁しているからである。けれども逆説的にいうならば、このように定義をはみ出して、本来対立する固定した主人公の能力をも取り入れうるところに、怪獣という概念の無固定性を逆に読み取ることも可能であろう。まさに、怪獣とは多義性の別の名なのである。
- (14) Mary F. Rogers, *Barbie Culture* (London: Sage Publishing, 1999), p.126

キーワード：怪獣、マイケル・ジャクソン、バンク・スタイル、記号論

Preliminary Study for the theory of Japanese Monster, “Kaiju”

Tohru ENDO

Key words: Japanese Monster; “kaiju”, Michael Jackson, punk style, semiotics

Japanese monster, “kaiju”, is one of the world famous sub-cultures of Japan. This thesis aims at clarifying the nature of “kaiju” by comparing it with the sub-cultures of different countries. This time we use the examples of U.S.A, Michael Jackson, and that of U.K, punk fashion.

The essence of Michael Jackson’s stardom can be defined as “dynamic freakishness”. He tries to keep his real self intelligible to the public by gathering various sensational images, or gossips, around him but allowing each topic to be only ephemeral one. As a result, people are stimulated and amused by them, therefore they can't help having interest in him, but can never arrive at his real essence. This is the strategy of Michael Jackson, or so called “Wacko Jacko”. In fact, it is Michael himself who controls his images with the intention of keeping interest of the public to his ever-changing freakish images. This is what we call the “dynamic freakishness”.

On the other hand, punk fashion is the media which collects variety of signifiers from various fields while emptying their signified meaning. Consequently, this fashion becomes an assemblage of ambiguous signifiers. We call this, by using Barthes’ term, “aberrant signifier”.

Compared with these two examples, “kaiju” can be seen as an assemblage of “aberrant signifiers” and at the same time it shares with Michael the characteristics of “dynamic freakishness”. We’d like to conclude that “Kaiju” is a fusion of diverse and excessive signs but each sign that constructs the image of “kaiju” is devoid of its original meaning. So it can be defined as a dynamic flux of diverse “aberrant signifiers”.