



Title	『鬼太郎誕生 ゲゲゲの謎』のポストモダニズム : 「大きな物語」からの離脱と近代社会批判
Author(s)	土田, 映子
Description	研究ノート
Citation	磔刑のキリスト、あるいは目玉おやじ : 映画「鬼太郎誕生 ゲゲゲの謎」をめぐるエッセイと評論, 75-121
Issue Date	2025-09
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/99038
Rights(URL)	https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/
Type	article
File Information	HUSCAP_tsuchida.pdf



《研究ノート》『鬼太郎誕生 ゲゲゲの謎』のポストモダニズム

―「大きな物語」からの離脱と近代社会批判―

はじめに

『ゲゲゲの鬼太郎』について、全く聞いたこともないという人は日本には少ないだろう。漫画やアニメに格別の関心がなくとも、青い学童服に黄色と黒のちゃんこを重ね、下駄を履いた隻眼せきがんの少年主人公の絵を目にしたり、いずみたく作曲の主題歌を耳にしたりした経験は、多くの大人が持っているに違いない。1965（昭和40）年、漫画家の水木しげる（1922―2015年）が『墓場の鬼太郎』のタイトルで週刊誌連載を始めたこの作品は、1967（昭和42）年、アニメ化決定に伴って『ゲゲゲの鬼太郎』と改題された。翌年から放映されたテレビシリーズは大ヒットし、その後も約10年ごとに新しいシリーズが制作・放映されている。90歳を超えても連載を持っていた水木しげるが長いキャリアの間に生み出した作品群の中で、本作はとりわけ高い知名度を誇る！。

その主人公、鬼太郎の名を冠した映像作品とジェンダーという、一見関連の薄そうな組み合

わせが脚光を浴びる出来事が、2024年7月にあった。長野県で開催された第62回日本SF大会で、長編アニメーション映画『鬼太郎誕生 ゲゲゲの謎』（2023年11月17日公開、以下『鬼太郎誕生』）が、第23回センス・オブ・ジェンダー賞（略称SOG賞）の大賞を受賞したと発表されたのだ²。SOG賞とは、前年度に発表されたSFおよびファンタジー関連のフィクションや評論等から、「性的役割というテーマを探索し深め」「ジェンダーについて深く考えさせ」た功績のあった作品・人を称えるため、ジェンダーSF研究会が2001年に設立した賞という³。過去の大賞・特別賞等の受賞作品一覧を眺めると、この文代『この世界の片隅に』（漫画・アニメ映画）、よしながふみ『大奥』（漫画）など、外野からでも受賞理由を推測しやすい作品が目に入る。一方、『ゲゲゲの鬼太郎』といえば、原作の大半は昭和期の少年漫画誌に掲載され、アニメもおおむね子どもの視聴者向けに制作されてきた「妖怪まんが」として知られている⁴。その関連映画が上記のような趣旨の賞の受賞作品として作家や評論家、アメリカ文化研究者から成る選考委員会に選ばれたのは、意外な印象を与える。

とはいえ、今回の受賞に至る契機は、最も新しいテレビアニメシリーズである第6期『ゲゲゲの鬼太郎』（2018年3月―2020年4月放映）の中に、すでに胚胎していたともいえる。第6期はターゲット年齢層を従来よりも引き上げ、シリーズ全体を貫くテーマとして、インターネットの負の側面と、多様な人種・民族が共存する難しさという、現代社会が直面する2

つの問題を取り上げた。人間と妖怪の関係を、マジョリティとマイノリティの関係や異文化間の関係の比喩として描いた本シリーズは、放送期間終了から間もない2020年6月、放送批評懇談会⁵が主催するギャラクシー賞テレビ部門特別賞を受賞した。受賞理由として、50年以上にわたり6回もテレビアニメ化された実績に加え、原作を現代社会に合わせるための表現上の工夫や、時代を超える普遍性の実現、視聴者にメッセージを伝える力などが挙げられた⁶。今の日本で切迫感のある課題を取り上げること、第6期シリーズは水木しげるの原作が持つ社会批評的精神を継承し、番組制作に生かすことに成功したといえる。「多様性」が時代のキーワードとして流通し、ジェンダーも多様性と不可分の関係にある概念であることからすれば、第6期シリーズにつながる物語として作られた『鬼太郎誕生』がSOG賞を受賞したのは、驚くべきことではないようにも受け取れる。

しかし、本作の制作者側はSOG賞受賞を手放しで喜んではないようだ。選考結果の発表後、本作と同時受賞した小説の著者はジェンダーSF研究会のウェブページに受賞コメントを寄せたが、『鬼太郎誕生』関係者からのコメントはなかった⁷。映画の公式X(旧Twitter)アカウントも、SOG賞受賞には一切触れていない。本作は第47回日本アカデミー賞における優秀アニメーション作品賞をはじめ、いくつもの賞の受賞やノミネートの対象となり、公式Xアカウントやウェブサイトはそのたびに関係者の喜びの声や感謝の言葉を発信・掲載してきたの

で、この黙殺ぶりは不自然にさえ感じられる。

SOG賞への反応——というより無反応には、異例づくめだった映画公開後の展開への、制作者側の戸惑いが透けて見えるように思う。『鬼太郎誕生』への観客の強い反応は、制作者の予想をはるかに超えたものだった。興行的成功は難しいと見なされていた作品が口コミの力で飛躍的に観客数を伸ばし、とりわけ女性に熱狂的な支持を得てサブカルチャーシーンに嵐を巻き起こすに至った要因について、未だその全貌が捉えられないことへの困惑があるのかもしれない。台詞や映像表現の隙間に深く分け入り、隠された設定やバックストーリーを読み取ろうとするファンも少なくない。作品世界を知りたいという熱意の結果、制作側に意識されていなかった含意さえもが読み込まれることへの留保が、制作スタッフや配給会社にはあるのではないか。そこに、『鬼太郎誕生』制作者がジェンダーという、時に激烈な忌避反応を呼び起こす用語を含んだ賞に対し、「相手にしない」という選択をした理由があるように思われる。

本稿は、昭和期から広く親しまれた漫画キャラクターの来歴という大枠を超え、2020年代の文化的ランドスケープを象徴する事件になりつつある映画『鬼太郎誕生』について、映画本体の内容と、映画への反響を準備した社会的・歴史的文脈の両面から分析を行うものである。筆者の中心的な関心事は、作品の社会批評的メッセージがどのように生み出され、どんな手法がその効果的な伝達を可能にしたかということと、作品が強い反応を呼び起こした背景として、

オーディエンスの側にどんな社会的・心理的レディネスが存在したかを考察することにある。本稿では映画の受け手を包括的に表現する用語として、「オーディエンス (audience)」を採用する。原理的には、この語には映画館で作品を観た観客に加え、2024年4月から順次開始した配信サービスの利用者、同年7月から開始したDVDレンタルの利用者など、媒体を問わず『鬼太郎誕生』に触れた人を含み得る。なお、本稿初稿は2024年10月に書き終えたため、それ以降の新しいオーディエンスの動向は踏まえていないことを付記しておきたい。

レディネス (readiness) とは、保育・教育、人材育成などの分野で使われる心理学上の概念である。アメリカ心理学会 (American Psychological Association, 略称APA) 編纂の専門辞典は、レディネスを「ある刺激に対して行動したり反応したりするための準備状態」「ある経験や活動に対する受容性の状態。たとえば、就学準備や薬物使用行動を変える準備など」と定義している¹⁰。個人のレディネスを形成する要素はさまざまあるが、本稿はその中でも、オーディエンスの置かれた社会的・歴史的文脈に注目して議論を進める。『鬼太郎誕生』が制作者すら予期していなかったレベルと種類の反響を呼び起こしたのは、作品のメッセージに共鳴する社会認識がオーディエンスの側に広く準備されていたためと考えられ、それは社会的・歴史的文脈の考察抜きには理解し得ないことからである。

総体としてのオーディエンスは当然、多様な個人の集合である。ひとりひとりの背景が異な

る以上、作品が支持された理由をどのように分析しても、それが全員について正しいと言うことはできない。しかし、『鬼太郎誕生』の最も熱心な支持者の多くが大人の女性、特に都市で働く女性であることは、さまざまな報告・観察から明らかであり、映画の内容と、日本で仕事を持つ女性の置かれている現状とを照らし合わせて議論を行うことは可能であると判断する。

以下ではまず、『鬼太郎誕生』公開前後の経緯と作品の成立過程を概観した後、オーディエンスの好意的反応を引き出すのに効果的に働いた要素として、映画中の「昭和」表象を分析する。続いて、本作を受容したオーディエンス側の条件について、ポストモダニズム、特にジャン・フランソワ・リオタールが提唱した「大きな物語」概念の枠組みを使いながら、社会的・歴史的文脈に沿った議論を行う。最後に、『鬼太郎誕生』をめぐる現象が指し示す日本社会の現在地について、未来と科学技術という二つの概念を手がかりとして考察をまとめることしたい。なお、文中、参考文献の著者については敬称略とした。

1 レッド・カーペットに届いた「地味な映画」

2024年4月下旬、東京・新宿駅東西自由通路に『鬼太郎誕生』のデジタルサイネージ広告が現れた。高さ1・7メートル、幅45・6メートルに及ぶ巨大LEDディスプレイと柱面サイネージ25面の同時使用という贅沢な動画広告を出したのは、アマゾンプライムビデオ¹¹。

アマゾン社の動画ストリーミングサービスである。同時期に、渋谷のスクランブル交差点から見上げるビルのスクリーンや、首都圏を走る電車の中にも『鬼太郎誕生』のキャラクター映像や音楽が流され、人々の耳目を引いた。全国でも特に人の多い場所に圧倒的物量を投入したこのキャンペーンは、5月の初旬まで続けられた。

しかし、『鬼太郎誕生』にこれほどの広告リソースが投入されたのは、実は初めてだった。映画の宣伝は普通、公開前に最も集中的に行われ、劇場にかかっている期間が過ぎると目にしなくなるものだが、上述の広告展開が行われたのは、全国規模での公開が終了して2か月が経ち、アマゾンプライムビデオによる独占配信が始まってからである。この背景には、『鬼太郎誕生』が当初、限定的なオーディエンスにしか届かない、あるいは届けばよい映画とみなされていたという事情がある。

水木しげるの長女で現在は水木プロダクション（以下水木プロ）の取締役を務める原口尚子氏は、映画公開後3回の週末を経た2023年12月6日のXポスト（Xへの投稿）で、「最初から『成功しない』と言われていた」と述懐している。「大きく宣伝せず口コミで広がるなんてあるわけない」と言われ、悲しかったとも明かした¹²。一方、それより前の11月23日には、「口コミで伸びる映画になる、と言われていた」とも投稿しており、周囲には両方の意見があったことがわかる¹³。原口氏や、氏の配偶者で水木プロ代表取締役の原口智裕氏、ほか関係者の

発言を見ていくと、『鬼太郎誕生』は以前からの水木しげるファンや鬼太郎ファンの支持は期待できるが、それ以外の層を映画館に呼び込めるかは楽観的に見て未知数、悲観的に見てあまり望めないと考えられていたのが推察できる¹⁴。事前宣伝もそれを反映し、水木しげる関連のイベントや施設を媒介とした、狭いターゲットに向けた情報発信が中心だった。ヒットを狙ったアニメ映画では恒例の、声優が本業ではない有名人を出演させたり、有名歌手に主題歌を歌わせたりといったプロモーションもなく、古賀豪監督は「かなり静かな環境で肅々と作品作りができ」¹⁵た一方、「地味な映画」で「ひっそり公開してひっそり終わる」と思っていたと後に振り返った¹⁶。

風向きが変わり始めたのは2023年9月6日、映画の本予告映像や出演声優の顔ぶれが公開されると同時に、主人公二人の設定画がキャラクターデザイン担当の谷田部透湖氏によってXに投稿されてからのことである。二人の外見は同年4月の時点ですでに公開されており、厳密には新しい情報ではなかったが¹⁷、谷田部氏のポストは広く拡散され、もともと水木しげるや鬼太郎に関心を持っていたわけではない人々にも映画の存在が知られるきっかけを作った¹⁸。二人のうち、公開前の期間にもっぱら注目を集めたのは鬼太郎の父（のちの「目玉おやじ」）のデザインだった。長身で着流しの、鬼太郎が成長して大人になったかのような姿には懐かしさと意外性、物語への期待を高める力があつた。しかし、映画の公開が始まると一転、も

う一人の主人公である「水木」が人気を集めるようになる。原作では血液銀行¹⁹に勤務し、赤ん坊の鬼太郎を拾って育てたという他には背景情報のないこの登場人物に、映画は水木しげる本人と重なる復員兵の経歴を与え、昭和31年という時代設定の中で実在感のある人物像を作り上げたのだった。

新作映画の観客は通常、1週目が最も多く、2週目以降は減っていくといわれるが、『鬼太郎誕生』はそのパターンを覆し、公開2週目から観客動員数を伸ばしていった。主にSNSを媒介とした口コミが新しい観客を呼び込んだだけでなく、リピーターも少なくなかった²⁰。上映館数は封切時の252館から345館まで増え²¹、多くの地域で2024年2月末まで続くロングラン上映となった。現象を報じた2月21日付朝日新聞の記事は、配給元である東映の社長の「想定外の大ヒット」という言葉を伝えている²²。3月以降も、新たに上映を始める館や上映を続ける館、応援上映²³などがあり、2024年5月6日までの興行収入は約27・9億円、累計の観客動員数は194・7万人に達した²⁴。

映画人気の急速な広がりに関連商品の需要を跳ね上げらせ、供給との落差は一時、ほとんどパニックのような状況を引き起こした。前述の原口尚子氏は、映画公開後わずか1〜2日で劇場販売用のぬいぐるみが売り切れたと知った時、映画のヒットを確信したという²⁵。劇場用パンフレットも同様に売り切れ、東映では受注販売を始めたものの早々に製造上限数に達したた

め、二次受注まで行うことになった²⁶。ブームを受けて企画されたキャラクターグッズ類も、発売後即完売となるものや、注文数が多すぎて生産が追いつかなくなるものが続出し、需給のバランスが一応の落ち着きを見せるまで数か月を要した。京都・東映太秦映画村とのコラボレーション²⁷をはじめとするイベント類も、チケットの争奪戦が起こるほどの人気が続いた。2024年1月25日には、本作が第47回日本アカデミー賞の一部門、優秀アニメーション作品賞5本のうちの一本に選ばれたことが発表された。3月8日の授賞式では、その中から宮崎駿監督の『君たちはどう生きるか』が最優秀アニメーション作品賞に選ばれ、『鬼太郎誕生』の同賞受賞はならなかったが²⁸、授賞式場の赤絨毯を関係者が歩くさまが地上波で中継されたのは、「地味な映画」が一躍、年度を代表する作品として認められたことの象徴だった。

最終的には興収と作品評価の両面で成功を収めた『鬼太郎誕生』について、公開前の期待や予測が控えめだった理由の一つには、近年ヒットを飛ばしている多くの——古賀監督の表現から推せば、より派手さや華やかさのある——アニメ映画群とは異なるタイプの作品ということが挙げられるだろう。何よりも、「大人向けの鬼太郎映画」というこれまでにないコンセプトが、潜在的な観客層にどれほどの訴求力を持つかわからなかったのが大きな理由と思われる。シリーズものの映画が観客動員数ランキングの上位を独占し、一作完結型の作品が観客を呼べるようになっていく時代に²⁹、『ゲゲゲの鬼太郎』の知名度は有利な条件のはずだが、「子ども向け」

という長年のイメージは『鬼太郎誕生』には不利に働く可能性があった。それを覆せたのは、広報の工夫もあるが、映画制作者側とオーディエンス側に共通の問題意識が存在し、作品を介した両者のコミュニケーションが理想的な形で成立したためと考えられる。より端的に言えば、原作者・水木しげるがさまざまな著作の中で提示した、不平等な社会構造と強者による弱者の搾取について、映画の制作者側とオーディエンス側がともに、それらは過ぎ去った話ではなく、現在も継続する問題だと認識していることが、映画のヒットにより期せずしてあぶり出されたということである。第二次世界大戦後の日本が、戦前・戦中と比べていかに変わったかを強調する言説が長く支配的だった社会にあって、数十年を経ても変わらず続く負の側面が広く認知されるようになったタイミングで『鬼太郎誕生』は公開されたのだ。映画への強い支持は、日本は敗戦の禍を経て生まれ変わったという歴史・社会観が、今を生きる世代によって問い直されつつあることの証明だろう。

2 『鬼太郎誕生』の前提と成立過程

先に原作者という言葉を使ったが、『鬼太郎誕生』のストーリーは水木しげるが遺したのではなく、映画のために新たに作られたものである。ここでは議論の背景情報として、本作が前提とする水木作品および第6期テレビシリーズの諸要素と、映画が企画されて内容が決まる

までの過程を簡単に整理しておく。

本作の主人公である鬼太郎の父は、水木しげるの漫画では不治の病のために全身を包帯で覆った、俗に「ミイラ男」と表現される姿の大男として登場する。身重の妻は四谷怪談のお岩に似て、右の脛が腫れ、やはり病で痩せ細った姿である。夫婦は人間の歴史以前から存在した別種族「幽霊族」の最後の生き残りであるが、ともに子ども（鬼太郎）が生まれる前に死んでしまう。彼らから事情を聞いていた人間の隣人・水木（初出は「秋山」）は、埋葬した女幽霊の墓から赤ん坊が這い出るのを目撃し、これを育てることにする。一方、男幽霊は子どもを案ずるあまり、腐敗した遺体から抜け落ちた左目に魂を宿し、のちに「目玉おやじ」と呼ばれる姿で蘇る。この一連の流れは、水木しげるが貸本漫画家時代の『墓場鬼太郎』と後年の『ゲゲゲの鬼太郎』で、細部の異なる版をいくつか発表している。しかし、病に侵される前の幽霊族夫婦は描かれたことがなかった³⁰。

2018年、第6期シリーズで妖怪「まくら返し」の回の脚本を書くことになった吉野弘幸氏は、これまでのシリーズにないアレンジを構想する過程で、鬼太郎の父が健康で完全な肉体を持っていた頃があったはずだと思いつく。この発想を元に、吉野氏は、妖怪の作り出した夢の世界で危機に陥った鬼太郎を助けるため、目玉おやじが一時的に元の姿に戻って敵と戦うというストーリーを書き上げた。シナリオの段階では「光の影」とのみ表現された鬼太郎の父は、

演出と作画を経て第14話（7月1日放送）に美形の人間型キャラクターとして登場し、視聴者に新鮮な驚きを与えた³¹。

この時の好評を受けて、第6期プロデューサーの永富大地氏は水木プロの協力のもと、鬼太郎の父を主役とする映画を企画した。前述の第14話の演出を担当した古賀豪氏に監督、吉野氏に脚本の依頼が来た時には、すでにタイトルをはじめ、重要ないくつかの柱が決まっていたという³²。「鬼太郎の父と水木のバディもの」「大人向けホラー」「因習村もの」「第6期シリーズの前日譚／エピソード0」であり、鬼太郎誕生で終わる」という柱のうち、「因習村」と「ヒーローもののエピソード0」は海外映画を含め、近年の流行でもある。「大人向け」という方針が掲げられたのは、鬼太郎第5期シリーズの劇場用アニメ映画が低年齢層向けで、広い客層に訴求できなかったことが一つの理由だが³³、別の事情もあった。鬼太郎のアニメ制作は東映アニメーションには一任されてきたが、水木しげるの没後、遺族の運営する水木プロは著作物・版権の管理業務と並行して、「水木しげるという人物と作品を世界に広め、後世に伝えていく」ことを目標とするようになった³⁴。そのため、『鬼太郎誕生』を単に第6期シリーズと世界線を共有するスピンオフとしてだけでなく、水木しげる生誕100周年記念事業の一つとして位置づけるにあたり、水木の生涯にわたる仕事とその精神を反映・象徴する作品として構想する必要があった。これは、大人の観客を想定しなくては難しいことだっただろう³⁵。

古賀監督と脚本の吉野氏は映画の構想を練る中で、初めは第6期14話の鬼太郎の父と、原作に基づいた性格の水木で物語を作ろうとしたが、うまく行かなかったという。水木しげる作品の熱心な読み手である谷田部透湖氏の意見と、水木プロからの、水木を原作者に重ねつつも同一人物とはしないという要望に沿い、二人の主人公それぞれの外見と性格、互いとの関係の見直しが行われた。その結果、鬼太郎の父は第14話で採用された、中年寄りの外見ながら目元の涼しいデザインから、鬼太郎と同じ丸い目を持つ青年の容貌に変わった。性格もテレビ版に比べて強さを感じさせない、飄々とした雰囲気的人物になった。また、原作の水木は仕事に遅刻するなど、特に優秀でもなく突出した個性にも欠ける会社員だったが、映画の水木には「モーレッツサラリーマン」というコンセプトのもと、出世を目指す野心家という性格付けが行われた³⁶。その強い上昇志向の背後には、南方の戦場で辛くも生き延びた経験と、復員後に見た日本社会への失望、二度と踏みつけられる側にならないという決意がある。関係性の面では、謎解き・ミステリーという映画の要素から、当初は鬼太郎の父と水木をそれぞれシャーロック・ホームズとワトソンになぞらえた関係とする方向が模索されていたが、両者の性格の変更に伴い、水木が積極的に鬼太郎の父を引っばっていく役になった³⁷。谷田部氏の参画と主人公二人に関するこうした変更は、物語の成立を可能にしただけでなく、後にオーディエンスの反応の面でも重要な意義を持つことになる。

3 『鬼太郎誕生』における重層的「昭和」表象(1)…時代考証と演出様式のレベル

水木しげるの生涯と仕事を記念する映画作品を作るにあたり、古賀豪監督は『鬼太郎誕生』の主要部分を昭和31(1956)年の出来事として設定した。この時代を選んだ理由を、監督は映画公開前のインタビューで、「貸本版『墓場鬼太郎』が生まれた昭和30年代をフィーチャーして、戦後の日本を妖怪から見た感じで描ければいいな、と」考えたためと説明している。監督はさらに、「戦時中も戦後も今も、日本人の精神構造はあまり変わっていない。その歴史が令和の現代にも流れていると感じる」と述べ、昭和期を描いた本作に現代日本への批判を込めたことを明かした。監督が「声高」ではなく、「さりげなく作品のなかに匂わせたかった」³⁸とする映画の社会批評的メッセージは、しかし多くの観客には作品から明瞭に読み取れるものとして受け止められ、前述のように、制作側が予想しなかった規模の共鳴現象を引き起こしていく。その反響は、ストーリーや演出、作画、音楽、声優の演技など、すべての要素が総合的にオーディエンスに働きかけることで導き出されたものだが、この項と次項ではそれらのうち、特に作中の「昭和」の表象に焦点を当てて分析を行う。昭和期と現在との間の時間的距離が開き、日本の経済大国化以前と以後の間の認識上の断絶が進むにつれて、昭和期を美化した言説やイメージが広く流通するようになっていく。歴史的継続性の隠蔽、と言って語弊が

あるならば、継続性が不可視化された状況が現在の日本にはある。そんな中、『鬼太郎誕生』の昭和表象は、社会認識の非歴史化をもたらしている遮蔽物を一時的にでも取り払い、われわれの現時点を歴史的文脈の内に位置づける効果を持つと考えられるのである。

一口に昭和の表象といっても、『鬼太郎誕生』のそれは重層的なものであり、少なくとも三つのレベルに分けて捉えることができる。ここでのレベルとは便宜的な表現で、三種の昭和表象の間に画然とした区切りがあるわけではない。各レベルの表象は境界線上で互いの領域に浸潤し、オーディエンスの映画体験の全体を規定している。以下では、各レベルの特徴と役割を順に検討していく。

三つのうち、最も表層的なレベルの「昭和」描写は、時代の物質的な面の再現である。水木の勤める帝国血液銀行の重厚なビル、その足元の汚染された川、ブラック街と水上生活者の船、職場に漂う紫煙、鉄道、登場人物の衣装や装身具³⁹、日本家屋と内部の調度、煙草と灰皿、ライター、自動車、水木の腕時計といった、舞台装置と大道具・小道具に相当するモノたちが、画面上には精緻に描き込まれている。映画の中の時代や当時の名残があった時代を憶えている世代のオーディエンスにとっては、こうした風景や日用品の数々は映画のリアリズムを保証する役割を持つ。一方、より若い世代のオーディエンスにとっては、これらは目新しいものであると同時に、当時の生活を学ぶ教材でもある。たとえば、水木が朝、滞在する家の縁側に立ち、

ブリキ製と思われる吊り下げ式手洗い器から水を出し、洗った手を浴衣の肩にかけた手ぬぐいを取って拭くという一連の動作は、水を出す際に響くカンカンという音とともに、現在とはほぼ失われた日常のあり方を実演している。

このような細かい日常風景の再現は、映画中の時代に忠実な描写を行っていることをオーディエンスに示し、丁寧な作品作りの姿勢を伝えるだけでなく、当時の生活実態がいかに現在のわれわれの日常からかけ離れているかをも印象づける。生活様式の変化という面からみれば、昭和30年代は、フィクションの舞台としてはすでに時代劇の範疇に入っている。イギリスの作家L・P・ハートリー(L.P. Hartley, 1895—1972)の、「過去は異国である。そこで物事のやり方が違う」(The past is a foreign country; they do things differently there.)という洞察の通り、『鬼太郎誕生』の時代は、ある意味ではほとんど異文化といってよいものになっている。けれども、その一見遠く隔たった過去が、本質においては現代からそれほど遠ざかっていないのではないかという気づきにつながるところに、この精密な時代再現の意義がある。

二番目のレベルの「昭和」表象は、演出上のテクニクに属するものである。古賀監督は「古い邦画が好き」とたびたび語り、先に引用した映画公開前の談話では、「昭和30年代は日本映画の黄金期でした。……そのテイストを盛り込むことで今の若い観客の皆さんにも喜んでもらえるのではないか」と述べている⁴⁰。『鬼太郎誕生』では、この方針はまず、昭和期までの文

学や映像作品で繰り返し使われ、様式化された表現をアニメーション映画へ応用・翻案するという形で実現されている⁴¹。その中には近年も使われているものがある一方、目にする機会が減り、そう遠くない将来に忘れられる運命にあったと思われるものも含まれている。

いくつか例を見てみよう。映画開始から5分を過ぎたところで、水木は東京から夜行列車に乗り、「哭倉村」と呼ばれる山村を目指す。そこには政財界に隠然たる影響力を持つ龍賀一族の本家があり、彼らの経営する製薬会社は、水木の勤める血液銀行の取引先である。一族の当主の訃報を聞いて、水木は表向きは弔問のため、本音では自身の出世のために龍賀家を訪れようとしている。村と、麓へ続く山道との間には暗く長いトンネルがあり、その入口でタクシーから降ろされた水木は、徒歩で村へと入っていく。列車もトンネルも、フィクションではしばしば日常から異界への移動を表す仕掛けとして使われるものだ。水木もここから東京の常識が通用せず、妖怪と、妖怪以上に恐ろしい人間の跋扈する閉鎖的世界に足を踏み入れることになる。境界の常套表現は、他にもクローゼットの扉や押し入れ、洞窟の入口などさまざまあるが、鉄道は前近代から近代への移行を象徴する存在であるだけに、後に触れる鉄骨のタワー（東京タワー）とともに、本作が持つ日本近代史へのまなざしを予告するものとなっている。

村に入った水木は、黒紋付を着た少女・沙代が草履の鼻緒を切ってしまう、道の真ん中で立ちすくんでいるのに出くわす。あらかじめ写真で彼女が龍賀一族の者と知っていた水木は、下

心を持って彼女の草履を直す。一方、沙代は身目の良い、都会から来た男を前にしてときめく。翌日、沙代の伯父で一族の新たな当主になるはずだった時麿が殺人遺体で発見され、鬼太郎の父が「怪しいよそ者」として牢に入れられるのだが、出された食事に付いていた極薄の沢庵を、鬼太郎の父は箸でつまんで透かして見る。切れた鼻緒を直してやる、もしくは直すための布切れを相手に渡すというシチュエーションの提示は、かつては男女間の情愛の始まりや、恋心の存在を物語の受け手に伝える古典的な手法だった⁴²。また、透けるほど薄い沢庵は食事を供する側が供される側を歓迎していない、あるいはけちんぼうであることを示す、時にコミカルな表現だった。しかし、これらはともに生活様式の変化により、同時代の描写としては使われなくなっていた⁴³。

衣食住の西洋化に伴って影を潜めていった表現に加え、『鬼太郎誕生』では、喫煙文化の周縁化によって使うのが難しくなった表現も採用されている。昭和31年当時の煙草を吸う人の多さや、モノとしての煙草および関連用品が正確に描かれているのは先述の通りだが、煙草はまた、登場人物間の関係性を示すための小道具としても現れる。まず、上下関係を表すシーンがある。龍賀一族の当主が死に、跡継ぎの長男も何者かに殺されて、一族の実質的トップは前当主の長女となるが、その夫は龍賀製菓の社長の座にありながら、「入婿」ゆえに実権を握れないことに強い不満を持っている。社長は自分の目的のために水木を抱き込もうとするが、説

得の際、上等の葉巻に火をつけて水木に勧める。普段、紙巻き煙草しか吸っていない水木は吸い方がわからずにむせてしまい、社長に笑われる。映画と煙草の関係を解説するエッセイシリーズで『鬼太郎誕生』を取り上げた小玉大輔は、「日本映画の中で描かれる、男性間で交わされるタバコ仕草は「上下関係／優劣・強弱関係」を固定するために使われるもの」との観察から、上述のシーンをその一例として位置づける。さらに、煙草は水木と鬼太郎の父の関係がよそよそしさや反発から、親密なものへと変わっていく表現にも使われている。出会ったばかりの頃、水木は鬼太郎の父に煙草を分けてほしいと言われてすげなく断るが、互いに心を許し合った後には、手持ちの最後の一本を鬼太郎の父に差し出す。小玉はこうした煙草や火のやり取りが、欧米の映画では「友情」や「絆」を表現するもの⁴⁴。「水平関係」を固定する道具」とされてきた文脈から、このシーンの煙草を「友情タバコ」と呼ぶ。小玉が類例として挙げた洋画は1950年代から80年代の作品で、禁煙運動が行き渡った近年では、こうした演出は不可能とまではいかなくとも、困難にはなっているだろう。

古賀監督が古い日本映画の「テイスト」と表現したものには、前述のような様式的演出や約束事に加え、過去の名作映画へのオマージュがある。龍賀一族が製薬会社経営で、戦争を利用して財を成したとする設定や、水木が龍賀の屋敷を訪れた直後、当主の遺言書をめぐって親族間の争いが起こる展開、またそのシーンの画面構成は、横溝正史原作・市川崑監督による映画

『犬神家の一族』（昭和 51／1976年）を踏まえている。『犬神家』は当時の大ヒット作であり、後年にもテレビ放映やリメイクが繰り返され、数限りない引用やパロディの対象となっていることから、今のオーディエンスにも一見してわかる人が多いと思われる、『鬼太郎誕生』の紹介記事やレビューコメントでもよく言及されている。

『犬神家』ほど明示的ではないが、『鬼太郎誕生』に小津安二郎監督作品の面影を見出す人も少なくないだろう。小津映画中の最高傑作とされる『東京物語』（昭和 28／1953年、モノクロ）では、広島・尾道から東京に住む子どもたちに会いに行った老夫婦のうち、妻の方が帰宅後間もなく病死する。葬儀の場面で、原節子演じる次男の嫁・紀子の喪服の袖に染め抜かれた紋が白く目立つさまは、水木と沙代が出会うシーンを想起させる。沙代の幼い従弟・時弥が彼女の後ろから顔を出すカットで、沙代の袖の紋も紀子のそれと同様に、くっきりと観客の目に染みる。無人の墓場が視野に低く水平に広がり、四角い墓石の立ち並ぶ光景が繰り返し示されるのも、『鬼太郎誕生』の二度にわたる墓場のシーンを連想させる。その他、両切り煙草の片端を平面に打ちつけて葉を詰める仕草（『宗方姉妹』、昭和 25／1950年、モノクロ）、新たな死人が出たことを告げる鴉の群れ（『小早川家の秋』、昭和 36／1961年、カラー）、吸う者の上昇志向を暗示する煙草銘柄「ピース」（『小早川家の秋』）などに、小津映画と『鬼太郎誕生』の重なりを見ることができ⁴⁵。モチーフの選択やその提示の仕方の共通性について制作者側

からの説明はなく、単に当時の文化を反映したための重複と捉えることもできる一方、構図については、技術を継承するという意識のもとで昭和期の映画を参照したことが、映画公開直後の古賀監督の話で触れられている⁴⁶。その時代の何をどのような意味付けで画面に登場させるかという判断にも、オマージュや継承の意識が働いていたとみるのが自然だろう。

以上をいったん整理すると、『鬼太郎誕生』における「昭和」表象には、昭和31年の日本を時代考証⁴⁷によって再現した第一のレベルと、それを当時の文化的産物(cultural products⁴⁸)で用いられた表現様式・モチーフ・画面構成などを通して編集した第二のレベルがある。別の言い方では、昭和30年代の実写映画制作者が同時代を撮ったようにアニメーション映画を撮る、それが『鬼太郎誕生』の制作スタイルといえる。

しかし、本作を評価する上で最も重要なのは、次項で検討する第三の表象レベルである。上述のように、歴史的・物理的現実と当時の映画制作技術によって二重に再現された昭和30年代を枠組みとしつつも、2000年代半ば以降に支配的になった「懐かしい昭和」表象を批判し、それに対するオルタナティブな視点を提供しているのがこの表象レベルだからである。

4 『鬼太郎誕生』における重層的「昭和」表象(2)：「懐かしい昭和」へのアンチテーゼ
「懐かしい昭和」表象の流行、もしくは「昭和ノスタルジー」ブームは、2005年11月公

開の映画『ALWAYS 三丁目の夕日』（以下『ALWAYS』。山崎貴監督作品）のヒットから始まったとされる⁴⁹。もっとも、これ以前から昭和期の文化や社会を懐古的に扱った文化的産物や商品、サービスは多数展開され、一定の人気を得ていた⁵⁰。したがって、『ALWAYS』は全く新しい需要を掘り起こしたというよりも、すでに存在していた時代の気分をすくい取り、拡大する役割を担ったといえる。昭和33（1958）年の東京の下町を舞台とし、人々の日常と交流を子どもの視点で描いたこの映画は多くの観客を集めたのみならず、評論家や映画業界からの評価も高く、日本アカデミー賞では作品賞など12部門で最優秀賞を受賞した⁵¹。2007年に続編『ALWAYS 続・三丁目の夕日』、さらに2012年には三作目の『ALWAYS 三丁目の夕日』⁶⁴が作られ、どちらも人気を博したことは、本シリーズにおける昭和30年代の表象が単にこの三作の特徴にとどまらず、ある程度まで普遍的なものとして受け取られ、普及していった過程に重なると思われる。昭和の中でも30年代を中心とした時期、遅くともバブル景気以前の昭和50年代までに焦点を当て、人情豊かで活気に満ちた時代というイメージのもと、当時の商品・建築等の意匠を利用したモノや体験、サービスをパッケージ化して売るといったビジネススタイルは現在、一過性のブームを超え、すでに定番のものとなっている⁵²。

『ALWAYS』シリーズの成功と並行して、2000年代から2010年代にかけては、同

じく昭和 30 年代を時代背景とした映画が何本も作られた。テーマやトーンを異にしつつも、それらの映画の昭和表象には『ALWAYS』との共通性がみられることが先行研究では指摘されてきた⁵³。たとえば、メディア文化史研究者の山本昭宏は、広島島の原爆の記憶継承をテーマとした『夕風の街 桜の国』（2007 年公開）について、監督の佐々部清が『ALWAYS』との差異化を意識していたのにもかかわらず、「昭和ノスタルジー」の刻印を逃れていないと考察する。「選択された過去のみに焦点を当て、ひたむきに生きる市井の人々を称揚している点は共通している」と山本は述べる⁵⁴。『夕風の街 桜の国』は、この史代の漫画を原作とする映画だが、山本によれば、漫画版では被爆者の加害者に対する怨念が描き込まれているのに対し、映画版では被爆二世の自分探しと「ひたむきさ」に重点が移っている⁵⁵。悪者を描かず、善良な人々が一生懸命に毎日を生きる——それは美しい物語に仕立てやすい一方、現象の背景にある権力関係を透明化している点で、山本の言葉では「現在の観察者にとって都合の良いものだけに焦点を当て」、「過去の歪曲・修正の欲望と高い親和性を持つ」ノスタルジックな視線の問題につながる⁵⁶。現在、文化的産物や商品・サービスの世界で支配的な「昭和」表象は、同様に非歴史化・脱政治化された文脈のもと、心地よさを喚起するイメージを主体として構築されたものといえるだろう。

こうした「懐かしい昭和」表象に対し、『鬼太郎誕生』の古賀監督は異議を唱える姿勢を示し

てきた。劇場用パンフレットに掲載された、「少し前には昭和30年代を美化した映画も多く作られていましたが、本作ではこの時代の空気感のシビアな部分もリアルに描くようにしています」⁵⁷という監督の言葉は、名指しこそ避けているが、主に『ALWAYS』シリーズを念頭に置いたものと思われる。このコメントは映画公開前のものだが、『鬼太郎誕生』がヒットした後の2024年夏、広島で行われた映画祭のトークショーでは、昭和30年代を古き良き時代として振り返る流行そのものに懐疑心を抱いていたと述べている⁵⁸。現代社会および支配的「昭和」表象に対する古賀監督の疑問が、水木しげる作品に通底する戦争や人間社会への洞察と組み合わせられることで、『鬼太郎誕生』における第三のレベルの「昭和」表象は形作られたといえる。

具体的な例として、まず本作中の都市と農村、それぞれの描写と両者間の関係性について見てみよう。本作はプロローグ・エピソードの役割を持つ現代パートに昭和31年のメインパートが挟まれる構造になっているが、メインパートは哭倉村における龍賀家当主の死を一瞬映し出した後、舞台を東京へと切り替える。ゴミの浮く濁った川とそこに放り込まれる空き瓶のカットに続き、スクリーンの中央を縦断して「昭和三十一年・東京」という大きなテロップが出る（これ自体、昭和期の映画でよく見られた演出である）。白抜きの文字の後ろに広がる東京の情景は夕暮れのオレンジ色と暗い茶色の階調に染められ、威圧的にそびえる血液銀行のビルと

その足元の貧しい人々の家並みが鋭い対照を成している。遠景に立ち並ぶ煙突はもうもうと煙を吐き、空と沈む太陽をくすませている。高度経済成長期に入った日本の、貧富の差と汚染される環境が一目で見えて取れる描写である。

この後、血液銀行内で水木が重役たちと話をし、「今から夜行に乗れば明日の昼には「哭倉村に」着けます」と言って出て行く。夕暮れ時から東京のシーンが始まるのはその時間設定のためでもあるだろうが、「懐かしい昭和」表象においてこの時間帯が特別な地位を与えられていることを踏まえれば、『鬼太郎誕生』の異議申し立ては早くもここから始まっていると考えられる。『ALWAYS』の主人公たちが住む下町の住所が「夕日町三丁目」であり、昭和レトロをコンセプトとするテーマパーク・西武園ゆうえんちの一角が「夕日の丘商店街」と命名されていることが端的に示すように、夕暮れ時は、ノスタルジックな昭和表象では重要な時間帯である。それは学校や職場から解放された子どもたちと大人たち（多くは男性）が家に帰ってくる時間であり、主婦たちが買い物かごを片手に商店街へ行き、家で夕食の用意を始める時間である。その想像上の情景の裏には、一家団らんの時間を十分に取れるだけの労働時間で帰宅できる父親や、外から帰ってくる家族を手作りの食事の匂いで迎えてくれる母親、顔の見える関係で成り立つ地域共同体といった前提がある。家族と近所の人々との温かなつながりを再確認する時間帯として表象されてきた昭和の東京の夕暮れを、『鬼太郎誕生』は、血液銀行の階段

で売血のために行列をなす貧民の群れと、取引先の当主の死をさらなる事業拡大の足掛かりにしようと画策する重役たち、その計画を支える建前で自分の出世を狙う水木という、持てる金と権力の差によって階層化された人々の姿を見せる時間に置き換える。そこに安全な家庭の匂いや互助の精神の気配はなく、前面に押し出されるのは、ただ生き延びて少しでも有利な場所に社会に確保しようとする、おのおのの個体保存的な欲求である。

夜行列車とタクシーを乗り継ぎ、水木がトンネルを抜けて哭倉村に足を踏み入れると、そこには美しい田園地帯の夏景色が広がる。青い稲が風にそよぎ、トンボが飛び、小川の澄んだ水がきらめく。山の緑はどこまでも深く、空は高く青い。「懐かしい昭和」表象では、このような夏の田舎は子どもたち、とりわけ男児が楽しい休暇を過ごす場所として描かれてきた。虫取り網を手で野外で遊び回り、祖父母の家の縁側でスイカを頬張るといった紋切り型の夏休みの情景は、先述した東京の下町表象の延長上にある。東京で生活する核家族には帰省先としての「田舎」があり、そこでは祖父母を代表とする血縁が、東京の近所の人々と同様に温かく迎えてくれる。都市でも田舎でも、「懐かしい昭和」表象の中核にあるのは家族なのだ。愛情で結ばれた核家族と、祖父母、おじおば、いとこ等を含めた拡大家族、そして疑似家族的な地域共同体の絆を、ノスタルジックな昭和イメージは強調する。

都市／東京と田舎／地方の関係は、職場・学校と家庭との関係に重なる。田舎と家庭はとも

に、外の世界で仕事や学業に従事し、帰ってきた者の心身を癒す場所として位置づけられている。さらに、これら二種類の場所はジェンダー的に色分けされている。ケア労働に従事する、あるいはそうすることを期待されるのは、もっぱら女性であるからだ。都市と外界は成人男性と男の子が活躍する世界であり、田舎と家庭は、成人女性とその見習いの立場に置かれる女の子が彼らの帰還を待ち、いつでも受け入れる準備を整えてある場所として想像される。

ここまでの議論から、「懐かしい昭和」表象が主に誰の視点によるものかがはっきりしただろう。それは、大人であれば負わねばならない義務や責任を、子どもであったがゆえに免れていた時代を「良き時代」として振り返る人間の視点である。より絞り込んだ推測をすれば、経済的・情緒的に安定した家庭背景に恵まれた、あるいは少なくとも、そうした生活を「標準」と信じられるような環境で育った男性の昭和観である。「一億総中流」という言葉を実感できた社会経済層に属する者の見方と言い換えてもよい。そこには、経済成長の恩恵を受けられなかった階層の人々や女性の立場への目配りはない。

それにもまして問題なのは、昭和期を懐かしむ態度の背景には、成熟の拒否とでもいった心性がうかがえることである。子どもの頃の、大人の庇護があったからこそ自由や安心感を、当時はすべての世代が享受できていたかのように、またそれが時代の特質によるものであったかのように昭和期を語る行為には、年月を経てかつての子どもは今や大人であること、そして

それに伴う責任を負わなくてはならないことから目を背け、忌避しようとする衝動が潜んでいるのではないだろうか。

「懐かしい昭和」表象が家族と地域社会を、無条件の受容と愛情、癒しを与えてくれる場として描いてきた一方、『鬼太郎誕生』の「昭和」が描くのは、家族・血縁・地域共同体が作り出す地獄と、東京を頂点とした経済的繁栄の下請けとして汚い仕事に手を染める地方住民の姿である。水木が取り入ろうとした富豪・龍賀一族は、映画が進むにつれ、一家の長が下の世代を支配し、搾取することで富や権力を維持してきたことが明らかにになる。一族の女性は性的に虐待され、男性も結婚や職業選択、移動の自由を許されない。上の世代に搾取された子ども世代が長じて次の世代を搾取する側に回り、被害者と加害者の再生産が続いてきたことも映画中で示唆される。村の人々は龍賀一族の「富の源泉」とされる薬物「M」を生産するため、外部の人々の拉致、監禁、殺人行為に加担し、経済的見返りを得ている。

しかし、彼らが冷酷で感情のない悪人揃いとは言いい切れない。龍賀一族の人々の間に家族としての情愛がないわけではなく、村人たちもカネのみで一族とつながっているのではないことは、親子、兄弟姉妹、主人と従者、男と女などの関係性の描写から、オーディエンスには伝わるようになっていく。問題は、感情的な絆が存在してもなお、そこには暴力的な権力関係があり、女性や子どもが虐げられ、家父長制度の中で上位に属する者に利益が集中する仕組みが出

来上がっていることなのだ。一族の成員はその構造に疑問や批判を差し挟むことも、外の世界へ逃げることも許されていない。フィクションとして極端な形で提示されているにしても、龍賀一族と哭倉村は、現実の昭和期に存在し、今も完全に消え去ったとはいえない日本の家族・血縁・共同体の一つのあり方を映し出している。

権力と現世的利益をほしいままにしている龍賀一族の老当主さえも、中央と地方の關係においては下位に位置づけられる者である。投与された人間をほぼ無限の労働に駆り立てられる葉物「M」を介して龍賀一族と結びつき、少なからぬ利益を得ていたはずの中央政財界の権力者たちは、鬼太郎の父と水木の活躍によって一族が滅んだ後には、彼らと哭倉村の存在自体を歴史の闇に葬ったことが本作の現代パートでは示唆される。汚れ仕事を請け負った地方の人々とその共同体は、悪事が露見して中央の人脈との關係が明るみに出る前に切り捨てられ、一方で経済成長という果実を得た功績は中央の権力者に独占される。

かくして、ノスタルジックな時代表象からは消去された昭和期の負の側面を、『鬼太郎誕生』は暴いてみせる。それは家族や血縁關係の内であれ、より大きな共同体や国家であれ、強い者が弱い者の犠牲の上に栄える構図が蔓延する世界である。これが「懐かしい昭和」表象に対する強烈なアンチテーゼとなっていることは、誰の目にも明らかだろう。

5 「大きな物語の終焉」の否認と『鬼太郎誕生』のポストモダニズム

『鬼太郎誕生』は「バディムービー」として構想された作品であり、映画の人氣も、鬼太郎の父と水木という二人の主役の造形と、彼らの関係性に由来する部分が大きい。出会った当初、互いを疑いの目で見ていた二人は、最後には互いのために命を懸けるほどの信頼関係を築くのだが、その過程で過去を打ち明け合い、相手との共通点に気づく。この二人の関係を、多くの映画やアニメの批評で知られる英文学者の河野真太郎は、「虐げられた者たちの連帯」と呼んだ。水木は戦地で負った深い傷の痕を肉体と精神の両方に宿し、鬼太郎の父は同胞を人間に狩り尽くされて、行方不明の妻とともに幽霊族の最後の一对となっている。物語の終盤で明かされるように、「M」の原料は幽霊族の血だからだ。水木を死の淵に追いやった戦時中の国家権力と、龍賀製薬に象徴される戦後の資本権力を、河野は「地続き」のものと指摘する。「地続きの権力に虐げられ、その存在が抹消・忘却される人びとも、また地続きで同じ人びとだ。水木しげるが発明した『幽霊族』が表現するのは、そのような人びとの歴史的な存在なのだ」と河野は述べる⁵⁹。河野はさらに、水木しげるの戦死した仲間たちのイメージが「幽霊」の言葉に重ねられているとみる。だとすれば、映画中の水木は原作者と同様の戦争体験を背負うことで、生還しながらも死者⇨幽霊に近い領域に立つ存在とみなすことができる。自らを「妖怪のようなもの」（「妖怪とそうでないもののあわいに立つもの」と表現する鬼太郎の父と水木は、ど

ちらも周縁的な存在という点で一致している。この二人の関係性と、とりわけ水木の人物像に熱烈な支持が集まった背景には、オーディエンスの、自分たちもまた彼らと同様に権力を持たない立場でアンフェアな扱いを受けてきたという共感と、現実には得難い、運命的な出会いに始まる強い絆への憧憬があると思われる。

『鬼太郎誕生』のオーディエンスは全体として、制作者側の意図とメッセージを正確に汲み取るレディネスを備えており、そのことが一見「地味」とも思われ、事前広告も少なかった映画の興行的成功をもたらした。発信側と受け手側のこのようなコミュニケーションが常に成功するわけではないことは、キャラクターデザインに加え、総作画監督の一人として映画制作の中心にいた谷田部透湖氏の、「伝わることってあるんだな」という述懐からもうかがえる⁶⁰。

オーディエンスの心性に『鬼太郎誕生』のメッセージに共鳴する準備ができていた理由について、以下ではジャン・フランソワ・リオタールの「大きな物語」概念を援用して考えてみたい。リオタールは著書『ポスト・モダンの条件』（原著1979年）の中で、ポストモダンを独自に定義した。モダン、すなわち西欧的近代は、理想の社会を実現するためのさまざまな価値によって規定されるが、それらの意義が疑われ、実効性を失っていく時代をリオタールはポストモダンと呼ぶ。これらの価値は近代社会において、学問や教育、社会制度の構築など、具体的な社会運営の方針や実践のあり方に正当性を与えるものであるため、「大きな物語」あるいは

は「メタ物語」「メタ言説」とも呼ばれる。リオタールは「大きな物語」の例として、「理性的人間あるいは労働者としての主体の解放」「富の発展」等を挙げている⁶¹。しかし、ここで注目すべきなのは、どのような種類の価値があるかということではなく、「大きな物語」の機能とは何か、そしてポストモダン社会の特徴としての「大きな物語の終焉」とは何を意味するのかということだろう。

哲学・倫理学研究者の石毛弓は、リオタールの考える近代の理念の特徴の一つに「近代理念の他の理念における絶対的な優位」があると指摘し、「近代理念とは達成されるべき目標であり、その他の事柄はすべてその達成のためにそれに追従すべきものに位置される」と述べた⁶²。つまり、「大きな物語」は近代社会が全体として目指すべき方向を指し示し、個別具体的な営みや制度がそれに照らして正しいものであるかを判断する基準となる言説であるといえる。したがって、「大きな物語の終焉」とは、そうしたすべてを包括する方向性が提示されなくなることを指す。

『鬼太郎誕生』が舞台とする昭和31年は、日本版の「大きな物語」がまだ十分に有効な時代であったといえよう。近代国家への移行を始めた時から、日本の国家的・国民的目標は欧米列強に比肩する国になることだった。敗戦によって方向転換を余儀なくされ、軍事から経済へと政策の軸足を移したものの、資源に乏しく貧しい小国が国民の努力によって発展し、いずれは

「一等国」になる、という物語の大筋はそのままだった。問題は、経済的成功という目標が一度は達成された1980年代を経ても、「大きな物語」の改訂が行われなかったことである。

労働環境や人権状況の改善といった、西欧先進国の「大きな物語」を形作る要素を日本の新しい「大きな物語」に組み込む道もあつたはずだ。しかし、おそらくは1960年代から80年代の経済的成功体験があまりにも大きかったがゆえに、またそのことが労働者や女性、マイノリティの状況にも一定の改善をもたらしたために、根本的なメタ言説の見直しは行われなかった。その結果としての少子化と人口の減少は、過去の経済的達成から日本社会が徐々に滑り落ちていく状況をもたらしている。

『鬼太郎誕生』のオーディエンスの、特に熱心な層の大半を占める成人女性は、とうに寿命の尽きた物語がまだ続いているかのように振る舞う日本の指導者・政策決定者層とは、生活実感の決定的な乖離を感じているはずである。日本の経済成長が著しかった時代は、男性と女性の役割分担が頂点に達した時代でもあつた⁶³。仕事にほとんど全部の時間的資源を投入できる立場の男性と、家事やケア労働、再生産を一手に担う専業主婦の女性とから成る夫婦を標準とし、理想とする家庭観は、この時代の成功体験を根拠として日本社会に根強く残っている。しかし、そうしたジェンダー役割分担を自明視する価値観は、女性の多くが家庭の外で仕事を持つ時代にあつては女性に過重な負担を強いることにつながり、結婚や子どもを持つことを忌避さ

せる圧力となっている。

『鬼太郎誕生』では先述のように、富裕な権力者一族の女性たちが家の犠牲とされている。中でも最も年若い女性である沙代が、自分を虐げた者たちへの復讐の末に壮絶な最期を遂げ、その従弟の時弥も、死んだはずの老当主・時貞が延命するための器として身体を奪われたと知った後、水木は時弥の身体に居座る時貞の魂に詰め寄り、怒りを露にする。女性や子ども、そして鬼太郎の父と母ら幽霊族によって表現されるマイノリティの犠牲を、時貞の長女や時貞は「国のため」と正当化するが、水木はその論理を否定し、時貞の術具に斧を振り下ろすことによって彼の支配を終わらせる。この映画において、時貞は女性や若者らを犠牲にして権力を握り続ける老人の、究極的なカリカチュアとして造形されている。水木による時貞の否定は、「大きな物語の終焉」を認めようとせず、もはや有効でなくなった国家目標のために人々を動員しようとする現代日本の権力者層にNOを突きつけたのと同じことである。言い換えれば、『鬼太郎誕生』は「大きな物語」信奉のもとに人々が生きていた時代を舞台としながらも、その解体、すなわちモダンからポストモダンへの脱却を宣言する作品となっている。本作が特に都市で働く女性たちの大きな反響を呼んだのは、彼女たちこそがその動員圧力を最も強く感じている集団であり、『鬼太郎誕生』の提示するポストモダンの価値観に、支配的言説に対するオルタナティブと、その呪縛からの解放を見出したためと考えられるのである。

おわりに

『鬼太郎誕生』の前半部分に、夜、水木と時弥が言葉を交わすシーンがある。身体が弱く、村の中の他にはどこにも行ったことがないと思われる時弥に対し、水木は「まだ秘密の話だけど」と前置きして、「もうじき東京に世界一高い電波塔ができるらしい」と話す。言うまでもなく、のちの東京タワーのことである。「世界一」という響きに目を輝かせながらも、自分が生きてその電波塔を見ることができるとかどうかわからないと言う時弥に、水木は、「今は科学の時代だよ。……日本はこれからどんどん豊かになる。時弥くんが大人になる頃には戦争も貧困もなくなつて、どんな病気だつて治せるような、そんな幸せな国になるんだ」と言つて励ます。高度経済成長期らしさが感じられる、豊かさの追求を正面から肯定する台詞である。

映画中、「豊かになる」ことへの言及はもう一か所ある。水木は自分が哭倉村に來た目的が、薬物「M」の製造法を探ることにあると鬼太郎の父に明かす。その会話の中で水木は、「Mのおかげで日本は焼け跡から奇跡の復興を遂げつつある。皆がこいつを打つて働けば、日本は世界一豊かな国になるだろう」と語る。

この二つの会話における水木の発言に共通するのは、「幸せになる」「豊かになる」主体が個人ではなく「国」として語られていることと、その未来をもたらす鍵は、東京タワーや薬とい

う具体例が示すように、科学技術にあると考えられていることである。また、主体が「国」であるからこそ、「世界一」は目指すべき目標として現実性を持つ。科学技術の力によってたらされる物質的豊かさと健康、そして国際社会の中の高い地位。それらを得ることがあらゆる社会的営みの目標であるというのが、戦後日本のメタ言説であり、「大きな物語」であったことが、水木の台詞には端的に現れている。

映画の初めでは、水木は「大きな物語」の批判者ではなく、むしろその枠組みを正しいものとして生きている人間である。彼に対し、別の視点を提供するのには鬼太郎の父である。「本当にそんな未来が見られるのかな」という時弥の問いに、鬼太郎の父は、時弥ら若い世代が本気で願うならそういう時代も来るかもしれないと答えつつ、「じゃが、変化を望まず恐れてつぶそうとする者もおる。そのせめぎ合いで時代は紡がれていくのじゃよ」と続ける。「M」の効能について水木から聞いた後には、「そんなものありがたがる人間の気がしれぬわ」と吐き捨てる。さりげないようだが、どちらも近代日本社会の前提に疑問を投げかける内容である。「大きな物語」は、水平で平等な関係で結ばれた「想像の共同体」⁶⁴ 的国民像を含意するが、鬼太郎の父は権力闘争とそれに伴う抑圧の存在に言及することで、そうした国民観に同意しないことを示す。また、「M」へのコメントは、富の蓄積への執着を批判するだけでなく、科学技術万能主義への懐疑をも表すものだろう。

科学の成果たる「M」こそが幽霊族を滅亡寸前に追いやり、富の産出のために多くの人間をも犠牲にしていたと気づいた時、水木は「M」が生産され使われる構造の全体を破壊する道を選ぶ。オーディエンスの水木への喝采には、いまだ終わりなき「大きな物語」の完成を追い求めているかに見える日本の支配的言説への、決別の思いが込められているのかもしれない。ようやく水平線に見えてきた「大きな物語」後の言説空間の、思いがけないさきがけとされたことが、SOG賞に対する『鬼太郎誕生』制作者の逡巡には現れているのだろう。だが、支配的言説への抵抗の思いを本作に肯定された若い世代はもはや、「大きな物語」信奉に戻ることはない。彼女ら・彼らが恐れることなく、今後の日本の言説空間を作る側に回っていくのなら、その時こそ、永すぎた「大きな物語」の時代は真の終焉を迎えることとなるのだろう。

(書き下ろし)

註

- 1 水木しげるの年譜については以下の資料を参照した。
関東水木会・平林重雄編「水木しげる年譜」河出書房新社編集部(編)『文藝別冊 KAWADE 夢ムック 水木しげる 妖怪・戦争・そして、人間』増補新版(河出書房新社、2018年)192―227頁。
- 2 高殿円の長編ファンタジー小説『忘らるる物語』(KAWADE, 2023年)との同時受賞。「2023年度第23回 Sense of Gender 賞 受賞作品」<https://gender-sf.org/sog/2023/> (2024年8月18日閲覧)
- 3 ジェンダーSF研究会(英語名 The Japanese Association for Gender Fantasy and Science Fiction)は「SF関連作品のなかに性差という視点を導入することによってどんな新しい世界が見えてくるのかを探究し、それに関連するさまざまな活動を通して会員相互の親睦を深める」ことを目的に、文芸評論家の小谷真理らを発起人として2000年に発足した組織。センス・オブ・ジェンダー賞は、1991年にアメリカで設立されたジェイムズ・ティプトリー・ジュニア賞(2019年に「アザーワイズ賞」Otherwise Awardと改称)に相当するものとして作られた。同会公式ウェブサイトから以下のページを参照。「ジェンダーSF研究会について」<https://gender-sf.org/about/> (2024年8月17日閲覧)、『Sense of Gender 賞』<https://gender-sf.org/sog/> (2024年8月17日閲覧)
- 4 鬼太郎を主人公とした水木しげるの漫画にはいくつものパリエーションがあり、題名、設定、発表媒体や対象年齢層も異なる。
- 5 「放送に関する批評活動を通じて、放送文化の振興を図り、放送の発展に寄与すること」を目的とするNPO法人。1963年設立。放送批評懇談会「組織概要」<https://www.houkon.jp/houkon/index/> (2024年8月17日閲覧)
- 6 東映アニメーション「アニメ『ゲゲゲの鬼太郎』第6期が、第57回ギャラクシー賞 テレビ部門特別賞を受賞しました! 受賞コメント公開!」(2020年6月12日掲載)<https://www.toei-anim.co.jp/kitaro/news/2020060101.php> (2024年8月17日閲覧)。放送批評懇談会「ギャラクシー賞受賞作 第57回(2019年度)」[\(2024年8月17日閲覧\)](https://www.houkon.jp/galaxy-award/%e7%ac%ac57%e5%9b%9e/%e7%b%82019%e5%b9%b4%e5%ba%a6%ef%b%89/(2024年8月17日閲覧))
- 7 「大賞 高殿円『忘らるる物語』〈KAWADE〉受賞の言葉」<https://gender-sf.org/sog/2023/wasururu.html>

(2024年8月17日閲覧)

8 第43回藤本賞・新人賞(プロデューサーの内藤主祐氏に対し)、アヌシー国際アニメーション映画祭2024・コントランシャン部門ノミネート、アニメージュ第46回アニメグランプリ・作品部門グランプリなど。

9 本稿の執筆が終わりに近づいた2024年10月4日、『鬼太郎誕生 ゲゲゲの謎 真生版』と題し、R15+のバージョンが劇場公開された。これはPG12のオリジナル版の映像を一部リメイク(修正)し、音声をダビングし直したものであり、シーンの追加はないとアナウンスされていることから、PG12版をベースとした本稿での考察や分析は、R15+版およびそのオーディエンスにも適用できると考える。『鬼太郎誕生 ゲゲゲの謎』公式サイト <http://www.kitaro-tanji.com/news/detail.html?id=2024083001> (2024年8月30日掲載) 参照(2024年9月15日閲覧)。なお、同年11月17日にはDVDとBlu-rayが発売され、『真生版』はBlu-rayのみ、2025年7月12日にはテレビ地上波での初放送が実現した。

10 American Psychological Association, APA Dictionary of Psychology, s.v. "readiness," <https://dictionary.apa.org/readiness> (2018年4月19日更新) (2024年8月23日閲覧)

11 新宿駅東西自由通路のデジタルサイネージ広告スペースの詳細については以下の資料を参照。一般社団法人

デジタルサイネージコンソーシアム「DSA2021『新宿ウォール456』」J・ADビジョン「新宿駅東西通路」<https://digital-signage.jp/openevent/ward/da2021-shinjuku13/> (2024年8月18日閲覧)。東日本旅客鉄道株式会社東京支社 株式会社ジェイアール東日本企画「JR東日本グループニュース 新宿駅東西自由通路に空間演出型の媒体が登場!」(2021年5月10日掲載) https://www.jreast.co.jp/press/2021/tokyo/20210510_t01.pdf (2024年8月18日閲覧)。「鬼太郎誕生」の実際の広告の様子もインターネット上に投稿されている。一例を挙げる。新宿駅AD Wall「鬼太郎誕生 ゲゲゲの謎」JR新宿駅 新宿ウォール456 壁面モニター」<https://www.youtube.com/watch?v=RkObHdRdQ> (2024年8月18日閲覧)

12 原口(水木) なお https://x.com/mizuki_naoko/status/1732193039895203891 (2023年12月6日午前6時19分投稿) (2024年8月20日閲覧)

13 原口(水木) なお https://x.com/mizuki_naoko/status/1727567267872068051 (2023年11月23日午後2時58分投稿) (2024年8月20日閲覧)

14 加山竜司「インタビュ 水木プロダクション 原口尚子&原口智裕」『文春ムック 週刊文春エンタ+プラス』2024年5月22日号(文藝春秋)、118頁。

15 「アニメージュ」2024年3月号(徳間書店) 44頁。

- 16 映画ナタリー編集部「ゲゲゲの謎」関俊彦が主人公2人の関係性を熱弁「実は最初から似た者同士」<https://natalie.mu/eiga/news/551227> (2023年11月30日掲載) (2024年8月20日閲覧)。シネマトゥデイ「関俊彦、木内秀信、古賀豪監督が登壇「鬼太郎誕生 ゲゲゲの謎」大ヒット御礼舞台あいさつ」<https://www.youtube.com/watch?v=IkSjP0G12xg> (2023年11月30日掲載) (2024年8月22日閲覧)
- 17 映画「鬼太郎誕生 ゲゲゲの謎」公式サイト「新ビジュアル公開・古川登志夫さん出演決定」<https://www.kitaro-tanjo.com/news/info/35/> (2023年4月27日掲載) (2024年8月20日閲覧)
- 18 toco <https://x.com/locodo/status/169369670489580007> (2023年9月6日午後7時31分投稿) (2024年8月20日閲覧)
- 19 輸血用の血液を集めて貯蔵する機関。日本赤十字社運営のもと民間運営のものが、前者は献血、後者は買血により血液を集めた。
- 20 朝日新聞デジタル「鬼太郎「PG12」映画、想定外のヒット 木本プロが伝えた要望」<https://digital.asahi.com/articles/ASS2N4CTYS2KULZU014.html> (2024年2月21日9時0分掲載) (2024年8月25日閲覧)
- 21 朝日新聞「大人に照準 「鬼太郎誕生」大ヒット」2024年2月21日。
- 22 同上。
- 23 登場人物に声援を送りながら観る、イベント性が強い上映形式。
- 24 トレンドビデオ「鬼太郎誕生 ゲゲゲの謎」興行収入推移と観客動員数まとめ」<https://www.trendvideo.info/archives/44054> (2024年6月24日更新) (2024年8月22日閲覧)
- 25 原口正宏「鬼太郎誕生 ゲゲゲの謎 父たちから子へ受け継がれる願い」「アニメージュ」2024年8月号(徳間書店)、35―36頁。
- 26 東映ONLINE STORE (Toco) <https://x.com/locodoinstore/status/1734742815270375486> (2023年12月13日午前10時11分投稿) (2024年8月20日閲覧)
- 27 「ゲゲゲの妖怪村」2024年4月20日〜6月30日開催。ほか、Chugai Grace Cafeとのコラボカフェ、設定資料の展覧会、リアル脱出ゲーム (SCRAP) とのコラボ、シネマコンサートなど。
- 28 他の候補作は「映画「怒きわのトットちゃん」(八銀新之介監督)、「劇場版「名探偵コナン 黒鉄の魚影」(立川譲監督)、「BLUE GIANT」(立川譲監督)。日本ア

カデミー賞公式サイト参照。「第47回日本アカデミー賞優秀作品」<https://www.japan-academy-prize.jp/prizes/?t=47>
(2024年8月23日閲覧)

29 宇野維正「ハリウッド映画の終焉」(集英社新書、2023年)、8—11頁。

30 「ゲゲゲの鬼太郎」原作とアニメの一部では、鬼太郎の母親は人間とする設定も存在するが、「鬼太郎誕生」では、夫と同じ幽霊族とする設定を採用している。

31 原口正宏「鬼太郎誕生 ゲゲゲの謎 父たちから子へ受け継がれる願い」33頁。

32 東映「鬼太郎誕生 ゲゲゲの謎 劇場用図録」(東映(株)商品事業部、2023年)収録の古賀豪監督および吉野弘幸氏インタビュー、頁番号なし。原口正宏「鬼太郎誕生 ゲゲゲの謎」謎の解明まであと7日「アニメージュ」2023年12月号、80頁。原口正宏「ゲゲゲ」をさらに深く味わうための哭倉村・再入村ガイド「アニメージュ」2024年3月号、41頁。

33 静岡放送(SBSラジオ)「TOROアニメーション総研」#021 課題報告の日「ゲゲゲの鬼太郎」2023年12月18日放送(ラジオ番組)内の古賀豪監督コメント。加山竜司「インタビュ 水木プロダクション」、116—117頁。

34 加山竜司「インタビュ 水木プロダクション」、11

9頁。

35 「TOROアニメーション総研」#021 課題報告の日「ゲゲゲの鬼太郎」古賀豪監督コメント。

36 原口正宏「鬼太郎誕生 ゲゲゲの謎」謎の解明まであと7日「80頁。東映「劇場用図録」吉野弘幸氏インタビュー、頁番号なし。「映画「鬼太郎誕生 ゲゲゲの謎」」Spoon.2D「vol.106」(KADOKAWA、2024年1月)44頁、51頁。原口正宏「ゲゲゲ」をさらに深く味わうための哭倉村・再入村ガイド」41—42頁。加山竜司「インタビュ 水木プロダクション」119頁。

37 「アニメージュ」2024年3月号 41頁。「Spoon.2D」vol.106 51頁。

38 原口正宏「鬼太郎誕生 ゲゲゲの謎」謎の解明まであと7日「80—81頁。

39 ただし、衣装については演出のため、当時の実際とは異なるデザインも取り入れられているという。東映「劇場用図録」谷田部透湖氏インタビュー、頁番号なし。

40 原口正宏「鬼太郎誕生 ゲゲゲの謎」謎の解明まであと7日「81頁。ラジオ番組「TOROアニメーション総研」#021 課題報告の日「ゲゲゲの鬼太郎」でも同じ内容の談話がある。

41 参照元が映像作品だけでなく、文学を含むことは、古

賀監督が江戸川乱歩や谷崎潤一郎といった名前を挙げていることからわかる。東映『劇場用図録』古賀豪監督インタビュ、頁番号なし。原口正宏『ゲゲ』をさらに深く味わうための哭倉村・再入村ガイド、42頁。

42 よく知られた古い例として、樋口一葉「たけくらべ」(明治28—29/1895—96年発表)がある。

43 ここまでの二段落で扱った例は、本書収録の「磔刑のキリスト、あるいは目玉おやじ」「鬼太郎誕生 ゲゲゲの謎」における犠牲と父性」でも取り上げている。

44 小玉大輔「『鬼太郎誕生 ゲゲゲの謎』をタバコで超解説【シガレット・バーン／映画の喫煙術】」https://kenur.jp/cigarette_films_20231219(2023年12月18日掲載)(2024年9月8日閲覧)

45 『鬼太郎誕生』では、野心家として設定されている水木が列車内で煙草を吸おうとするシーンでピースの箱が映る。「小早川家の秋」では、造り酒屋の主人が密かに愛人の家へ向かう途中、後をつけて来た店員に気づいて飲食店に引き込み、不意打ちで煙草を求める。店員の出した煙草の箱を見て、主人は「ピースか。えらい煙草吸うてまんな」と揶揄する。この台詞から、ピースは当時、一般的に若い庶民の男が吸うのに適当とされた銘柄よりも、上等・高級なものと認識されていたことがわかる。

46 NUKARUMI「2023.11.18 ゲゲゲの謎 presents『鬼

太郎誕生 ゲゲゲの謎』スペシャルトークショーレポート」<https://privater.net/p/10573790>(2023年11月19日掲載、同30日更新)(2024年9月9日閲覧)。また、『鬼太郎誕生』出演者の一人は、「アングルに小津安二郎作品的な要素」があると述べている。東映『劇場用図録』松風雅也インタビュ、頁番号なし。

47 『鬼太郎誕生』の制作では、二名のリサーチャーが時代考証にあたった。調査の過程と内容は以下の記事に紹介されている。原口正宏『ゲゲ』をさらに深く味わうための哭倉村・再入村ガイド」内「リサーチャーと昭和31年の日本」、47頁。

48 ャンではユネスコ(UNESCO、国際連合教育科学文化機関)のcultural goods(文化商品)の定義を踏まえて、必ずしも売買対象になる「商品」のみに限定しない意図で「文化的産物」の語を採用している。ユネスコではcultural goodsを以下のように定義している。Consumer goods that convey ideas, symbols and ways of life, i.e. books, magazines, multimedia products, software, recordings, films, videos, audio-visual programmes, crafts and fashion. (試訳)「消費財のうち、思想・象徴・生活様式を伝えるもの。すなわち、書籍、雑誌、マルチメディア製品、ソフトウェア、音声録音、映画、ビデオ映像、オーディオビジュアルプログラム、工芸品、ファッションなど」<https://uis.unesco.org/en/glossary-term/cultural-goods>(2024年6月13日閲覧)

49 HIDAKA Katsuyuki 「日高勝へ」『Yearning for Yesterday: Representations of Tokyo Tower within Unfinished Modernity of Showa Nostalgic Media』*Ritsumeikan Social Sciences Review* 46, no.2 (September 2010): 25頁。日高は同じ頁で、安倍晋三元首相が著書『美しい国へ』（文春新書、2006年）の二つの章を丸ごと『ALWAYS 三丁目の夕日』の称賛に割いていることに触れている。映画制作者の側に政治的姿勢を表現する意図がなかったとしても、この作品が前提としている時代認識や共同体についての価値観が、保守政治家のそれと重なっていることを端的に示すエピソードである。

50 たとえば、「昭和レトロ」をコンセプトとしたフードテーマパークの嚆矢、「新横浜ラーメン博物館」は1994年3月にオープンし、2025年現在も営業中である。1958（昭和33）年の街並みを再現した同館の成功により、類似施設が次々に作られた。筆者の住む北海道では、道内外のラーメン店を集めた「札幌ら〜めん共和国」（2023年8月、入居していた札幌駅直結の商業施設「ESTA」の閉館とともに営業終了）が昭和20年代の町の再現をコンセプトとし、『ALWAYS』公開の13か月前の2004年10月にオープンしている。ナムコ（株）『チームナジャ』北海道で初プロデュース 北海道ラーメンのフードテーマパーク「札幌ら〜めん共和国」を札幌ターミナルビル『エスタ』に 2004年10月1日オープン <https://www.bandainamcoent.co.jp/corporate/press/namco/50/50-025.pdf> (2004年8月9日プレスリリース) (2024年9月

13 日閲覧)参照。また、NHKのドキュメンタリー番組「プロジェクトX 挑戦者たち」(2000年3月28日〜2005年12月28日放映)が主に昭和期の巨大プロジェクトや新製品開発、社会的事件を取り上げ、一大ブームを巻き起こしたのも、『ALWAYS』公開より前になる。NHKアーカイブス「プロジェクトX 挑戦者たち」https://www2.nhk.or.jp/archives/movies/?id=D0009010469_00000 (2024年9月13日閲覧) 参照。

51 日本アカデミー賞公式サイト「第29回日本アカデミー賞 優秀賞」<https://www.japan-academy-prize.jp/prizes/?> 29 (2024年9月13日閲覧)

52 テーマパーク、カプセルトイ、文具やいわゆるファンシググッズなど。大型テーマパークでは、1950年以來の歴史を持つ「西武園ゆうえんち」（埼玉県所沢市）が2021年5月、「心あたたまる幸福感に包まれる世界」をキャッチフレーズに、昭和レトロテーマパークとして新装オープンしている。西武鉄道「西武鉄道社員がかねたいたいあれも、これも」ストーリー vol.10 『古き良き時代』を再現！ 西武園ゆうえんちリニュアル <https://www.seiburailway.jp/trailways/kanaetai/vol10/> (2024年9月13日閲覧) 参照。

53 後述の山本昭宏のはか、前出の日高勝之『Yearning for Yesterday』を参照。

54 山本昭宏『残されたものたちの戦後日本表現史』（青土

社、2023年）251頁。

55 同上、246—250頁。

56 同上、251頁。

57 東映『劇場用図録』古賀豪監督インタビュー、頁番号なし。

58 ひろしまアニメーションシーズン第二回大会（2024年8月14—18日開催）で8月16日に行われたトークショーでの発言。原口正宏「広島に響いた『ゲゲゲの謎』応援の声」『アニメージュ』2024年10月号、116頁。

59 河野真太郎「どちらも『特攻隊』の生き残りが主人公だが：『ゴジラー1.0』に感動した人が『鬼太郎誕生 ゲゲゲの謎』もすぐに観るべき理由」文春オンライン、<https://unishun.jp/articles/67353?page=3>（2023年12月22日掲載）（2024年10月13日閲覧）

60 『Spoon2DJ』vol. 114（2024年9月発行、KADOKAWA）、16頁。

参考文献・資料 ※オンライン資料については注を参照。

朝日新聞「大人に照準 『鬼太郎誕生』大ヒット」2024年2月21日

61 ジャン・フランソワ・リオタール著、小林康夫訳『ポスト・モダンの条件 知・社会・言語ゲーム』（水声社、1986年）7—8頁。

62 石毛弓「リオタールの大きな物語と小さな物語——概念の定義とその発展の可能性について」『龍谷哲学論集』第21号（2007年）、56頁。

63 中西祐子「教育達成におけるジェンダー・ギャップとその背景——『ジェンダー・トラック』論後の三〇年」筒井淳也・相澤真一編『岩波講座 社会学 第11巻 階層・教育』（2024年、岩波書店）、173—174頁。

64 ベネディクト・アンダーソン（Benedict Anderson）が著書 *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*（1983年）で提唱した概念。邦訳の最新版は『定本 想像の共同体——ナショナリズムの起源と流行』（白石隆・白石さや訳、書籍工房早山、2007年）。

『アニメージュ』2023年12月号、2024年3月号・8月号・10月号、徳間書店

『アニメディア』2023年12月号・2024年2月号、Gakken

石毛弓「リオタールの大きな物語と小さな物語——概念の定義とその発展の可能性について」『龍谷哲学論集』第21号、2007年、53—76頁

宇野維正『ハリウッド映画の終焉』集英社新書、2023年

河出書房新社編集部(編)『文藝別冊 KAWADE夢ムック 水木しげる 妖怪・戦争・そして、人間』(増補新版) 河出書房新社、2018年

公益財団法人北海道文学館(編)『生誕120年・没後60年 小津安二郎 世界が愛した映像詩人』北海道立文学館、2023年

静岡放送(SBSラジオ)『TOROアニメーション総研』「#021課題報告の日『ゲゲゲの鬼太郎』」2023年12月18日放送(ラジオ番組)

清水潤(著)、怪異怪談研究会(編)『鏡花と妖怪』青弓社、2018年

『spoon.2Di』vol.106 2024年1月発行、KADOKAWA

『spoon.2Di』vol.114 2024年9月発行、KADOKAWA

東映『鬼太郎誕生 ゲゲゲの謎 劇場用図録』東映(株)商品事業部、2023年

東映『鬼太郎誕生 ゲゲゲの謎 公式ビジュアルブック』東映(株)商品事業部、2024年

中西祐子「教育達成におけるジェンダー・ギャップとその背景——『ジェンダー・トラック』論後の三〇年」筒井淳也・相澤真一編『岩波講座社会学 第11巻 階層・教育』岩波書店、2024年、171-193頁

『PASH!』2024年3月号・5月号、主婦と生活社

樋口一葉『樋口一葉小説集』ちくま文庫、2005年

Hidaka, Katsuyuki. *Yearning for Yesterday: Representations of Tokyo Tower within Unfinished Modernity of Shōwa Nostalgic Media. Ritsumeikan Social Sciences Review* 46, no.2 (September 2010): 25-45.

『文春ムック 週刊文春エンタ+（プラス）』2024年5月22日号、文藝春秋

日本シナリオ作家協会編『23年鑑代表シナリオ集』日本シナリオ作家協会、2024年

水木しげる『決定版 ゲゲゲの鬼太郎』1-10巻、中公文庫、2023年

水木しげる『決定版 ゲゲゲの鬼太郎 鬼太郎夜話』上・下巻、中公文庫、2024年

水木しげる『総員玉碎せよ！ 新装完全版』講談社文庫、2022年

山本昭宏『残されたものたちの戦後日本表現史』青土社、2023年

リオタール、ジャン＝フランソワ著、小林康夫訳『ポスト・モダンの条件 知・社会・言語ゲーム』水声社、1986年