

# 〈パロディ〉によるサブカルチャー再考試論

— 『さよなら絶望先生』を例に—

鈴木 権人

## 目 次

1. はじめに
2. 「ゼロ年代の想像力」ではない想像力— 『さよなら絶望先生』
3. 想像力の舞台— 『さよなら絶望放送』
4. 2ちゃんねる的コミュニケーションの超克
5. おわりに

## 1. はじめに

サブカルチャーに関する議論は極めて活発である。中でも所謂「おたく」については、多くの蓄積があり、様々な論者が様々な作品を挙げ、多様な角度から批評、分析している。けれども各作品、各ジャンルへの指摘かあるいは「おたく」の総論として語られることが多く、問題意識や受け入れられたテーマの変遷を見るものは少ない。このような研究は宮台真司達の『サブカルチャー神話解体』[宮台真司編、1993]などが挙げられる程度であろう。宮台達の仕事は戦後～80年代のマンガの問題意識やコミュニケーション形式の変移を追うことに焦点を当てたものであった<sup>1</sup>。そうしたある種の思想的な研究の中で、90年代からゼロ年代にかけての物語の想像力（支持された物語のテーマや問題意識、先の宮台達の言葉でいえば〈世界解釈〉）につい

ては宇野常寛が簡潔にまとめている [宇野、2008] ので簡単に紹介したい<sup>2</sup>。

宇野によれば、90年代前半の想像力は『新世紀 エヴァンゲリオン』（ガイナックス、1995-1996）に代表されるような「～しない」モラルである。それは何かを選択すれば（社会にコミットすれば）必ず誰かを傷つけるので、何も選択しないで（社会にコミットしないで）引きこもるという「誰も傷つけない」というモラルであり、「引きこもり」の想像力である。また、「～する／した」（行為）でなく「～である」（自己像）の承認によるアイデンティティの確立が明確に選択されている。

そして、90年代後半の想像力は「セカイ系」である。「セカイ系」は、「～しない」モラルの貫徹のために、無条件で自分を必要とする美少女が自分の代わりに決断、手を汚すが、その結果得られる利益だけを享受しようとする態度（想像力）である。この背景として「郊外に生きる僕らには物語がない（誰も与えてくれない）」という絶望がある。だから美少女が無条件に自分を必要とするのも、容易に物語（あるいは生きる意味）を作り出すためである。

ゼロ年代になると「セカイ系」の欺瞞とご都合主義を反省し、自らも決断と責任を担う想像力が生まれた（また、ネオリベラリズム的な改革により「引きこもっていたら死んでしまう」状況になったという点も挙げられている）。それが「決断主義」であり、それは当然ながら各「決断」が乱立するバトルロワイヤル状況を生み出す。そしてコミットする集団の「小さな物語」を各島宇宙が選択、決断し、他の島宇宙とその正当性を争う。それゆえにその島宇宙内部では誤配のない小さな物語が成立する。

そしてゼロ年代後半以降の想像力は、そのバトルロワイヤル状況をどう止めるのか、という点に焦点があてられる。その解決策は、バトルロワイヤルの勝利がもたらす「～である」（自己像）の承認ではなく、「～する／～した」という行為で構築されるコミュニケーションにずらすことである。自己像、キャラクターの承認は代替可能だが、行為で構築される関係性は代替不可能である。その為には「終わり」や「死」を導入し、代替可能な決断主義的バトルロワイヤルゲームへのコミットを通して、そんなゲームの勝利では購えない代替不可能な関係性の共同体を獲得するというものである。それは、

『『終わり』を見つめながら（引用者註——行為で構築される）一瞬のつながりの中に超越性を見出し、複数の物語を移動」[宇野、2008：334] することである。それゆえに、共同性、代替不可能性は与えられるものから自分で選択するものへ、そして鳥宇宙に閉じこもるのではなく複数の鳥宇宙を横断していくことへと移行することが解決策であるという。そのように行為で構築される関係性は他者の「分からなさ」が残存するので誤配のある小さな物語であるという。

宇野はこれまでの批評や考察は「セカイ系」までで止まっており、近年は東浩紀の言説の劣化コピーしか生まれなかったという<sup>3</sup>。確かに、この「決断主義」以降の状況について考察したものは現在確認できるものとしては宇野が初である。時折取り上げる作品の解釈が恣意的であることや「決断主義」の解決法など、宇野の議論には同意しかねる点もあるが、「セカイ系」の先を提示したということは（妥当性はともかく）確かである<sup>4</sup>。

さて、本論文の目的はこうした年代と共に単線的な変遷をたどると想定された想像力とは別の想像力を提示することである。即ち、「引きこもる」訳でもなく、美少女に決断と痛みを委ね、自らはその利益のみを享受する訳でもなく、「決断」する訳でもなく、「決断」ゲームを読み替える訳でもない想像力を提示することである。今回筆者が取り上げるのは、マイナーな作品ではなく、相当程度の支持を受けている作品であるが、この作品は単にフィクションの世界に留まっているものではない。その想像力を支持するファンが自らもその想像力に則って戯れている。よってそのファンの場についても考察する。結論を先取りしていえば、その作品からサブカルチャーを眺めると見えてくるものは、宇野の示すような想像力の変遷の否定である。洗練されてはきているが、このような単線的な進化や変化というのは幻想であるということである。

ここで議論に先立ち、本論文におけるキーワード、パロディを定義しておきたい。これまでの先行研究ではパロディに確固たる定義を与えず、似た概念の意味を含ませて使用してきたきらいがある<sup>5</sup>。しかし、パロディを定義し他の似た概念と区別することで見えてくるものがある。

そこで本稿ではフレドリック・ジェイムソンの議論〔ジェイムソン、2006〕を踏まえつつ独自に、パロディをパロディ及びパスティーシュと分類し、パロディを「既存の物・人・事件・場所・作品等を、アイロニーを伴い、作品において利用する表現」とする。そしてパスティーシュを単に文体模倣でなく「既存の物・人・事件・場所・作品等を、アイロニーを伴わずに、作品において利用する表現」とする。更に、本論文においては両者を包括する概念として、〈パロディ〉を定義する<sup>6</sup>。即ち「既存の物・人・事件・場所・作品等を、アイロニーを伴うかどうかに関わらず、作品において利用する表現」を〈パロディ〉とする。包括的概念として〈パロディ〉を定義する理由は、アイロニーの有無が極めて分かりにくい事例が少なくないこと、両者を区別せず議論する必要があることからである<sup>7</sup>。そして特にこのパスティーシュという概念が、サブカルチャーの〈思想史〉の変遷が幻想であるという本稿の議論の鍵となろう。

## 2. 「ゼロ年代の想像力」ではない想像力—『さよなら絶望先生』

ここで取り上げる作品は、久米田康治の現在連載中のマンガ『さよなら絶望先生』（講談社、2005年—。以下、『絶望先生』）である。

『絶望先生』は週刊少年マガジン連載中のマンガであり、アニメ化等もされている。いくつかの例外を除いて1話完結型のギャグマンガであり、作風は時事諷刺、自虐ネタ、作者の知識などを用い、特定のキーワードや事柄に焦点を当てたギャグを展開するというものである。

それゆえにストーリーらしいストーリーは存在しないのだが、構図という意味での内容を概観しておくと、「何事もネガティブにしかとれない男」糸色望が受け持つ2年へ組は癖の強い絶望的な生徒ばかりであり、些細なことで「絶望した！」と嘆く望と2年へ組の問題児達が、日々騒動を巻き起こす。ストーリーギャグ・ブラックコメディ・学園コメディの形式を取りつつも、ツッコミ系コラムというノリが強い。

そしてこの作品最大の特徴は、あらゆる所に尋常でない量の〈パロディ〉

が散りばめられていることである。まず『絶望先生』の構図自体が昨今の所謂萌えアニメのパロディである。主人公の周りは圧倒的に女性が多く、これは作者自身が指摘している通り女性を大量に出しておけば売れる昨今のマンガ・アニメ業界などへの皮肉があることは明白であろう<sup>8</sup>。

しかし周りの女性達は萌え要素を各々記号的に持っている訳ではなく、極めて独特である<sup>9</sup>。例えば、ツンデレだが行き過ぎて単に暴力的だったり、高校生で人妻だが多重債務者であったり、スポーツ万能な腐女子であったりなどである（これらは極めて雑駁な説明である）<sup>10</sup>。彼女達は彼女達そのものとして萌えることは不可能ではないが、記号的に萌え要素が賦与されている訳ではない。また、萌え要素を取り出すことも不可能ではないが単純な萌えとして読めるようにはなっていない。

各話タイトルは題名の『さよなら絶望先生』がタイトルの第1回を除き、全て文学などのパスティーシュである（例えばエドガー・アラン・ポーの『モルグ街の殺人』のパスティーシュ、「対象街の殺人」などである）。

肝心の物語の内容に目を移そう。そこでもあらゆる所に〈パロディ〉が散りばめられている<sup>11</sup>。その元ネタはややアニメなどオタク的な傾向が強いものの、あらゆるジャンルのものが引かれる。アニメでは更にそういった〈パロディ〉が増えているし、一時停止しないと見えないようなスピード（あるいはカット）で随所に仕込まれている。例えば背景に本編のネタと関係するが話の流れには関係のない様々な〈パロディ〉が描かれる。また、それとは別に背景には「お約束」がある。主要キャラクターの常月まとい、木村カエレ（のパンチラ）・櫻井よしこ・麻生太郎・棒犬（棒が刺さった犬）・天降り様・皇帝ペンギン・コウノトリ等がいつも全てでないが、半分以上は必ず各話何処かに存在しているのである。それらは何の意味もない記号的なパスティーシュであり、主要キャラクターがパスティーシュ化するのは、『絶望先生』が『絶望先生』内部でパスティーシュ化されているといえよう。そして、それらは普通に読んでいたら簡単には気付かない大きさであることが多い。つまり「分かる」人にもみ発信されている。

そしてコミックスの折り返しには、文学作品の〈パロディ〉が書かれてい

る（例えば第15巻では、織田作之助の『夫婦善哉』の〈パロディ〉、「女乙全財」が掲載されている）。

更に、そういった〈パロディ〉は社会・政治に対してだけでなく、そうやって〈パロディ〉を楽しむ『絶望先生』ファン達やそうした諷刺を描く作者自身、『絶望先生』自体でさえその対象となっている。

その他あらゆるものがネタになり、固定されているものはほとんどない。例えば絵や声優もネタであり容易に変わる（特にOAD [オリジナル・アニメ・ディーブイディ] では原作ネタを踏まえ、あえて作者初期の絵柄を使用するなどもしていた）し、過去の作品の話を持ち出したりする（これらもパスティーシュである）。そして何かをパロディ化しても、その皮肉や批判がそっくりそのまま『絶望先生』自身に振りかかり、「我々も同じようなものだ」とか「それすらも出来ない我々」とパロディ化される<sup>12</sup>。つまり超越的な立場でパロディ化していくのではなく、パロディ化する「私」（『絶望先生』、作者、ファンなど）もまたパロディ化される1つのネタに過ぎないのである。それは即ち、そこには価値の序列は存在し得ないことを意味する。

いずれにせよ、これらはファンでなければ全て認識・理解することはしないし、ファンであっても全ての〈パロディ〉の元ネタを把握しているとは考えにくい。だがいずれにせよこのような簡単な素描からでさえ、『絶望先生』内に大量の〈パロディ〉が存在すること、パスティーシュも多いこと、そしてその〈パロディ〉の元ネタはあらゆる種のものであることが了解されたいだろう。

なお、作品或いは作者のスタンスとしては、自分（の作品）が殊更にマイノリティであると可哀想がる。「定価の400円は表紙の和紙代」「弟子（『ハヤテのごとく!』（畑健二郎、小学館、2004-）には勝てない）』『『ネギま!』（赤松健、講談社、2003-）の半分も売れたなんて奇跡だって褒められた!」などと売れていないことを強調する。しかし爆発的には売れていないかもしれないが、人気が無くなれば即打ち切りの週刊連載で現在22巻まで続いているし、（深夜とはいえ）アニメが3期放映されるなど、人気がない訳ではない。

それでは、こうしたあらゆるものを徹底的に〈パロディ〉化する『絶望先

生』の想像力とは何なのだろうか。言うまでもなく全てをネタ化するということである。そこでは作者自身も作品も社会情勢もマンガも『絶望先生』ファンも何もかもが1つのネタに過ぎない。そして、当然ネタになったものもまたネタになる。しかもパスティーシユ的な、記号的な羅列や組み合わせであることも少なくない。全てがネタであるがゆえに、後述するように登場人物の性格でさえも他からのネタによって変化してしまう不安定なものであるし、絵柄や担当声優を入れ替えることも1つのネタとして可能である（実際、ネタにしている）。だから最低限度の大枠はあるにせよ、『絶望先生』も『絶望先生』を〈パロディ〉化し、自らによっても脱構築されうる。ここでは、このような想像力を暫定的に「全てを〈パロディ〉化する」想像力と定義しておこう。だが、この想像力について吟味する前に少々回り道をしたい。

その回り道とは、『絶望先生』とほぼ同様の戯れ方をするファンの場を考察することである。というのも、本来こうした作品批評はそれが文学であれマンガであれ何であれ、その作品を解釈することのみで成立するが、それゆえ宿命的にその作品から取り出された想像力なり解釈が、現実の社会においてどの程度の妥当性をもっているのかという問題があるからである。つまり、他の一般の読者はどう読んでいるのかという問題である。いくら独特な想像力だと取り出しても、それが一般の読者の読み方と違う不自然な深読みなのであればその想像力が支持されているのではないことは明らかである。本稿に即していえば、果たしてファンはそれほど〈パロディ〉を認識しているのかという問題が存在する。だが幸いなことに、ここで取りだした『絶望先生』の「全てを〈パロディ〉化する」想像力にファン達が則って楽しんでいる場がある。よって、その場を考察し、この想像力について更に深化させてみたい。

### 3. 想像力の舞台—『さよなら絶望放送』

ここで取り上げる想像力の舞台—ファンの場—はwebラジオ『さよなら絶望放送』（アニメイトTV、2007年—。以下、『絶望放送』）である。まずは『絶

望先生』での想像力に則ってリスナー（ファン）が戯れていることを概観しよう。

『絶望放送』は『絶望先生』のアニメ化に伴い、アニメイトTVにて開始されたラジオ（所謂「アニラジ」<sup>13)</sup>）である。こちらは、『絶望先生』の主人公、糸色望役の神谷浩史と女子生徒日塔奈美役の新谷良子がメインパーソナリティであり、オープニングはキャラクターによるショートドラマから始まる。その後フリートーク、ミニ番組（放送局という体裁をとっている為）が数本入りエンディングとなるが、エンディング後に始まるコーナーもある。アニメのアフレコ現場での裏話やゲストの出演したアニメに関する話題がよく語られるが、『絶望先生』に全く関係無い声優や作家に関する投稿もしばしば来る。区切りの回などに特番が組まれることもある。フリートーク以外のオープニングドラマや新番組、CMをリスナーが作ることは全く珍しくないし、むしろそれを積極的に呼び掛けている。

内容を見ていこう。タイトルは『絶望先生』にならない、特番と第1回目を除き文学等のパスティーシュである（例えば、第50回のタイトルはギルバート・ケイス・チェスタトンの小説「木曜の男」より「モブ用の男」である）。普通のメールを紹介するコーナー名は2回置きに変わり、これもまたパスティーシュで命名されている（同じく第50回の当該コーナー名はゲスト（水島大宙）のラジオ番組「まどちゅう！」より「たにちゅう！」である）。

そして、ラジオなので各番組へのリスナーからのメールを読んで行くスタイルであるが、ラジオネームもメールの内容も〈パロディ〉が多い。筆者が過去に行った分析〔明治学院大学社会学部社会学科加藤実習、2009：151－160〕によれば、50回まででラジオネームの半数以上、読まれるメールの内容では463回、パーソナリティ・スタッフの発言では682回〈パロディ〉であった<sup>14)</sup>。また、特番は過去の作者の作品を知らなければ全く理解できないものであったこともある。そしてしばしばリスナーはパーソナリティの他の番組に『絶望放送』のネタや『絶望放送』でのパーソナリティの言動を送る。あるいは、他の番組での言動や失敗などを『絶望放送』に送ってくる。これらはパロディであろうが、そのようなパロディでも『絶望先生』同様に誰も超

越的な立場をとらず、価値の序列は存在しない。

また、スタンスも『絶望先生』を踏まえている。即ち、殊更に不人気であると強調し可哀想がり、パーソナリティやスタッフは負担であり早く止めたと言う。例えば「同人ラジオです」「スタッフは皆隣のラジオ（の作業）に行っている」「4月で終わりと言ったのに何で続くのか、いつになったら終わるのか」などと頻繁に発言する。当然リスナーもそのスタンスを踏まえており、アニメ2期が決まるなどの祝うべき時も「そういえば『絶望先生』アニメ2期製作も決定みたいです。小さい記事でしたけど」「まだ続いていたんですね」などと不人気であると強調したメールをする。

しかし言うまでもなく『絶望放送』も『絶望先生』同様、人気がない訳ではない。最近では落ち着いてきたようだが度々HPがサーバーダウンする程の人気で、DJCDも10枚以上出しているし、公開録音も何度も行っている（しかも、日比谷野外音楽堂など決して小さくない所でも）<sup>15</sup>。そもそも、いくら2期3期と断続的にアニメが続いたとはいえ、大抵アニメが終わるとほぼ同時に終わる宿命のアニラジにも関わらず、ラジオも3年以上続いている（この小稿を執筆している現在、4期の話は一切出しておらず最後のアニメ（『OAD懺・さよなら絶望先生 番外地・下』）終了後半年以上経っているが続いている）。

また、原作からアニメやその他ある種二次的な物へネタなどが波及していくのは当然の流れである。例えば、原作がキャラクターの新設定・新事実を明らかにしたからラジオでもそれを踏まえるなどといったことは極めて当然のことだろう。だが、全てがネタである為に、そうではなく二次的な物が原作に影響していくということ、つまり「逆流」現象が起きている（言うまでもなくこれらはパスティーシュである）。

つまり、『絶望放送』のパーソナリティの発言或いはネタが原作へ波及・「逆流」するのである。一例を挙げれば、まず何よりキャラクターの性格の変更が挙げられる。『絶望先生』のキャラクターである日塔奈美は、本来名前通り「人並み」で「普通」のキャラクターであった。個性が強烈過ぎるメンバーの中、逆に普通であることが彼女のキャラクターであった。しかし、

『絶望放送』で彼女の声を担当した声優がメインパーソナリティを務めたことで、声優のキャラクターが新たに組み込まれ、「普通キャラ」から所謂「ウザキャラ」（その名の通り「ウザい」キャラクター）へと変貌した。作品世界そのものに本来二次的で所詮アニメの宣伝に過ぎないアニラジが影響を与えたのである。また、その他の例としては第3回放送分のネタが原作113話に「逆流」した。あるいは、『絶望先生』のアルバム『絶望大殺界』や『かくれんぼか鬼ごっこよ』に、『絶望先生』以外の知識（歌手の別の楽曲や『絶望放送』の知識）を必要とする楽曲が当然の様に入っている。また、第31回放送分で登場した（『絶望先生』とは一切関係のない）「さのすけ」が『絶望先生』の随所に登場している。

つまり、上記のような意味でも『絶望先生』は『絶望先生』のオリジナルではない。そして『絶望放送』もまたリスナーが（文字通り）番組やオープニングドラマを作る。だからオリジナル／コピーの区別や作り手／受け手の区別は『絶望先生』にも、『絶望放送』にもない。何故なら全てはネタであり、それゆえ全てを取り込んでいくことが可能であるからである。以上、『絶望先生』の想像力を踏襲して戯れていること、『絶望先生』の想像力を支持していることが確認された。それでは次節ではこの想像力について考察していきたい。

#### 4. 2ちゃんねる的コミュニケーションの超克

『絶望先生』は全てをネタにし、徹底的に〈パロディ〉化する。そして、その延長線上にある『絶望放送』もまた、全てをネタにし、徹底的な〈パロディ〉化を行う。ネタはメタであり、物事に対して俯瞰していなければならない。常に俯瞰し、全ての意味をずらして全てをネタにする。自分自身でさえも、どんなに『絶望先生』が好きであっても、どんなに何か主張したくとも、そして何かをパロディ化しても、それらは全てネタである。勿論本気で何かを主張することは不可能ではない。だが、即座にその「本気の主張」がネタになる<sup>16</sup>。あるいは、常にその本気はずらされていく。〈パロディ〉が更

にネタになり、〈パロディ〉化する。そしてオリジナル／コピーの差も消失する。こうして永遠に無限増殖していき、彼らは時に何重にも組み込まれた〈パロディ〉を読み込む。

しかしながらこの姿勢は、何か信念を持っていたりイデオロギーを生きる者への批判としての反信念ではない。世の中には信じるに足るものは何もないと斜に構えているのではない。そうではなくただ戯れているだけであり、テーマさえ決まれば後はそれに合ったネタを記号的に組み合わせる。

そう考えると『絶望先生』の各話も『絶望放送』の各番組もうやむやのうちに終わることが多い点が理解できる。何故なら無限増殖するネタ化を食い止める為には、無理やり区切るか、組み上げられた全てを破壊するしかない。勿論次の週や番組では何事もなかったかのようにまた同じことがテーマを変えて繰り返される。

この形式は鈴木謙介が「ネタ的コミュニケーション」と呼ぶような2ちゃんねるでのコミュニケーションと極めて似ている。鈴木によれば「ネタ的コミュニケーション」では全てがネタであり、東浩紀のいう「データベース的消費」とパラレルであるという。つまり、各ネタはデータベースに蓄積され、自由に組み上げられる。そして、データベースから組み上げるのは2次創作者であり、彼らにとってはオリジナル／コピーの区別はどうでもよい。ここでデータベース的消費はシミュラクルと化す。そしてここには再帰性が明らかに存在する。よって、鈴木は「ネタ的コミュニケーション」は再帰的にコミュニケーションを自己目的化する行為であり、それ以外の目的はないとする [鈴木、2002：210-217]。一見するとほぼ議論は重なるように思える。

だが勿論違いはある。そもそもwebラジオか掲示板かという違いがあろう。インターネットを巡る議論において「ネット・コミュニティ」などと掲示板やSNS（ソーシャル・ネットワーク・サービス）をある種のコミュニティと見ることは珍しくない。ここでは掲示板やSNSがコミュニティ足りうるかといったことは問わないが、そうした「ネット・コミュニティ」よりもwebラジオの方が更に流動性が高いのは言うまでもない。勿論、『絶望放

送』においても他の一般的ラジオと同様に、所謂「ハガキ職人」に当たるような常連は存在する。そして彼らは公開録音などに参加することを通して、スタッフや他のファンから認知されることもある。公開録音などの後に見知らぬファン達が飲み会を開くこともあるという。だが、2ちゃんねるなどの「ネット・コミュニティ」と違い、ラジオである為「荒らし」や「炎上」の心配もない代わりに面白くないとメールは読んで貰えない。そうでなくともwebラジオで掲示板と同程度につながりを感じることは不可能である。つながりを感じるとして、聴いている最中に読まれたメールに共感するとか、ブログや掲示板で感想を書いたり読んだりしたとき程度であろう。また、その形からいってもwebラジオは「ネット・コミュニティ」であるとは言えないだろう。

そして何より決定的な違いがある。それこそがパロディとパスティーシュの違いである。これらの違いについて、迂回するようだが鈴木が引いている北田暁大の議論から始めたい [北田、2005]。北田によれば、2ちゃんねるの核にはアイロニーとつながりを純粹に楽しむ2つの側面があるという。そして2ちゃんねる的なコミュニケーションは『《繋がり》指向がアイロニズムを浸食してしまっており、その結果、屈折した政治的ロマン主義（『感動』『共鳴』への指向）が場を覆い尽くして」 [北田、2005：208-209] いるという。そしてそうした場では、アイロニカルに見ること自体が自己目的化するという。つまり、どんなネタもアイロニカルに嗤うのだという。

鈴木は、これと自らの「ネタ的コミュニケーション」はほぼ同じことを指しているという。続けて鈴木は、「ネット・コミュニティ」は共同体として強固な基盤を持っていない為に共同体への一時的な帰属意識の充足感の為に行われるのが所謂「祭り」であり、それゆえに瞬発的な盛り上がりでイデオロギー的なものはなく、「祭り」それ自体が目的化するという [鈴木、2005：223-226]。つまり「ネタ的コミュニケーション」とはどんなネタもアイロニカルに嗤うことであり、「祭り」もアイロニーによって引き起こされるということである。

以上、2ちゃんねる的な「ネタ的コミュニケーション」はアイロニーを核

にしているということが確認された訳だが、言うまでもなくアイロニーはパロディには不可欠である。西村清和はアイロニーの本質を「肯定すると見せかけつつ、その実相手を否定するところにある。イロニーの仮面にかくされた冷笑には、冗談は投げ返されず、自己の存在可能すら、どうでもよいこととして、虚無の自由をおびやかすことはない」ものであるという〔西村、1988：118〕。しかし、少なくとも2ちゃんねるにおいては自己の存在は否定されずにメタ的な視線＝全てを鳥瞰する視線として超越的な立場に置かれる。よって2ちゃんねる的アイロニーとは自らのみを超越的立場へ置き、その他を嘲笑うものである。

このように考えた時、2ちゃんねるの「ネタ的コミュニケーション」の目的をより正確にいうならば、反思想としての思想によって、アイロニカルに嗤うというコミュニケーションをすることであると言えよう。反思想としての思想については、鈴木が挙げているように、イデオロギー的には相反する2つの事件を両方共2ちゃんねるが批判したことを想起すれば理解できよう<sup>17</sup>。それは同時に「ネタ的コミュニケーション」には自分（達）／それ以外という価値の序列が存在することを意味する。

だが前述の通り『絶望先生』ではパロディ化しても超越的な立場を取らない。価値の序列は存在し得ない。更に、既に確認したように『絶望先生／放送』はパスティーシュが少なくない（勿論2ちゃんねる的コミュニケーションに一切パスティーシュが無いとは言わないが、やはり圧倒的多数が「ネタ的コミュニケーション」であろう）。パスティーシュがパロディと決定的に違うのはアイロニーの有無である。アイロニーはその皮肉ゆえにその元ネタの攻撃が不可避であるが、記号的な戯れに攻撃の必要性は無いので、パスティーシュは他者を否定しない。つまり、『絶望先生／放送』には価値の序列が存在しない点、パスティーシュでも構成されているという点において、2ちゃんねる的な「ネタ的コミュニケーション」と決定的に異なる。よって一見同様のスタイルだが「ネタ的コミュニケーション」は「(自分達及び自分達の反思想としての思想以外の) 全てをパロディ化」するが、『絶望先生／放送』は「(文字通り) 全てを〈パロディ〉化」する<sup>18</sup>。だからこそ2ちゃ

んねるより（管理されているとはいえ）平和な空気が流れるし、その感想などを書く2ちゃんねるの『絶望放送』のスレッドもまた、極めて平和的である。「祭り」が起りにくい。

ここで『絶望先生／放送』が殊更に売れていない、マイノリティだというスタンスを取っていたことや、背景には「お約束」のキャラクターがいることなど『絶望先生』の読み方があることが理解出来よう。そういったある種の「教養」を必要とすることは同類感覚を持ち、そうした感覚はマイノリティであればあるほど意味がある。「マイノリティで売れていない『絶望先生』」を楽しむ我々もまた「マイノリティな秘密結社」の一員なのである。そしてそれはだからこそ、「祭り」なしで自分自身その世界にコミットしている帰属感を得られる。しかし秘密結社的な世界は排他的になりがちだが、web上で開かれている『絶望放送』は「ネット・コミュニティ」と同程度には出入り可能で選択可能である。

勿論ラジオである以上、メールが取捨選択されるなど、ある程度管理されている。しかしファンがラジオの管理・編集を理解していないとは考えられない<sup>19</sup>。そしてそもそも『絶望先生』の想像力としてのコミュニケーション形式であり、その他の想像力も多かれ少なかれ管理（編集など）を受けている訳で、ラジオゆえに管理されているものであるとしても十分に意味のあるものであると考える。

以上、2ちゃんねる的コミュニケーションと近似しつつも異なる「全てを〈パロディ〉化する」行為について考察してきた。最後にこの想像力／コミュニケーション形式から何が言えるのか、という点を考察してこの小稿を終わりにしたい。

## 5. おわりに

前節までの議論を簡単にまとめると、我々は宇野が提示しなかった想像力を『絶望先生』で概観し、その想像力を支持してその形式で戯れる『絶望放送』を見てきた。それは「全てを〈パロディ〉化する」想像力、及びそうし

たコミュニケーション形式である。そして、自らも含めた全てが1つのネタとして等価ということは、そこには価値の序列が存在しない。ということは、別の島宇宙と正当性を巡って争うことはない。何もかもネタ＝メタであり、ベタ（本気＝正当性を必要とする行為）ではないからである。「全てを〈パロディ〉化する」想像力のベタは、強いて挙げれば『絶望先生／放送』が好きかどうか、全てがネタだという「お約束」を理解しているか、そしてそれが面白いかどうか、という最低限度の基準だけである。しかもそれらが侵犯されたところでそれがネタになるだけだろう（仮につまらないものが採用されたとしたらスベリ芸のように「つまらないということが面白い」と読み替えられる）。

そうした想像力においては宇野が提示したどのような想像力も、その超克の為の解決策も必要ない。何故なら「全てを〈パロディ〉化する」想像力には、何も特別なものはいらぬからである。引きこもることも美少女に無条件に必要とされることも決断も島宇宙の行き来も代替不可能な関係性を作ることさえも1つのネタになる。ただ全てをネタにして「ネット・コミュニティ」より不安定であるwebラジオという各個人が代替可能なおぼろげな場で、寄る辺なく戯れる。けれどもそれはそれゆえにあらゆるものから自由である。他人を傷つけることに悩むことはないし、代替不可能な「私」を作り上げることに悩むこともなければ「決断主義」や「ネタ的コミュニケーション」が内包する排除や暴力性さえも無い。この文字通り「全てを〈パロディ〉化する」という想像力について、そしてそれがある程度支持されて実際に行われているという事実について、我々はどう考えていけば良いのだろうか。

そもそも物語の中で登場人物がメタ的な視線を持っていることや〈パロディ〉化は『絶望先生』に始まったことではない（その度合いはともかく）。そして冒頭で引いたジェイムスンがオマージュでもなくパロディでもなくパスティーシュという概念を使用したのは、新しいものはもう出来ないという認識からであった<sup>20</sup>。新しいものが出来ない以上、これまで出てきたものを組み合わせて再利用していくしかない。

実は、パスティーシュ化はサブカルチャーの歴史そのものである。既にマ

ングを類型化し、フォーマットに沿って記号的に組み合わせればマンガを描けると主張するマンガ『サルでも描けるまんが教室』（相原コージ、竹熊健太郎、小学館、1989-1992）は80年の終わりに生まれている<sup>21</sup>。『新世紀エヴァンゲリオン』の監督は影響されたものを全て出すという手法を取っていたという。『絶望先生』にしても、98年から連載されていた作者の前作と形態や内容は殆ど変わっていない。東浩紀のいう「データベース的消費」もまた、パスティーシュを指している<sup>22</sup>。そしてエポックメイキング的な作品『機動戦士ガンダム』（サンライズ、1979-1980）にしても、設定やキャラクター、型番などはサンライズが全てを決めていた訳ではないし、ストーリーは明らかに第二次世界大戦のパスティーシュである<sup>23</sup>。80年代の段階から既にそうしたことが連綿と行われてきたのである。オリジナルはサブカルチャーにどれほど存在したというのだろうか。

つまり、確かに作品毎の問題意識は違うかもしれないけれども、全体としてのサブカルチャーは宇野がいうようには変化して来なかったのである。「全てを〈パロディ〉化する想像力」、あるいはその手法は、前述のように常に／既にあるものであり、サブカルチャーは宇野そして宮台らが言うように単線的に進化してきた訳ではなく、パスティーシュ的に円環的なあり方をしているものも存在する。新しいものなど最早できないのならばいっそそれを受け止め、開き直って徹底的に〈パロディ〉化してしまおうではないか。最早我々には物語さえもいらぬ。〈パロディ〉を媒介に無害に戯れていけば良い。物語さえ放棄した『絶望先生／放送』は、「全てを〈パロディ〉化する想像力」に沿ったものとしては、サブカルチャーの究極的な形であると位置付けられる。

何も新しいものは出来ないのだから、既存のものに戯れていようという立場は、ひどく非生産的で墮落しているように映るかもしれない。しかしながらそこで行われるコミュニケーションは誰も傷付けずに一時の逃避をもたらす。真面目でない、徹底的な遊びの場であるから可能なのであるが、そもそも遊びの場ならば無理に生産的で真面目になる必要はどこにもないのである。そして暫く戯れた後、また戻ってくる。だからこそ、そんな場はこれか

らもひどく心地良いに違いない。

[注]

- 1 同著で宮台は「戦前から現在に至るまでのマンガに見いだされる〈世界解釈〉のあり方のダイナミックな変容と、それが意味する社会システム全域に及ぶコミュニケーション文脈の変化を、とりわけ70年代末以降は人格システムの違いによる〈世界解釈〉戦略の文化に注目しながら、検討していく」としている〔宮台編、1993：142〕
- 2 なお、宇野は「想像力」という言葉については意味を定義していないことを付記しておく。
- 3 宇野によれば、東浩紀は「90年代末に『新世紀エヴァンゲリオン』と同作を支持する『90年代の感性』を擁護し」たが「ゼロ年代前半、東浩紀が擁護していたのは相変わらず『エヴァンゲリオン』の感性の延長線上にある『セカイ系』だった」ので、「東浩紀はこの10年で完全に時代に追い抜かれ」た〔宇野、2008：30〕。そして、「サブ・カルチャーに疎い批評の世界は、東浩紀の（引用者註—セカイ系を「時代の最先端の想像力」とする）紹介を検討することなく受け入れ […] この国の『批評』は完全に時代に追い抜かれた」という〔宇野、2008：31〕。
- 4 例えば、『少女革命ウテナ』（ビーバパス、1997）を「社会ではなく、特定の存在に必要とされることで、意味＝物語の備給を確保し、その上で共依存が持つ自己愛への『引きこもり』の弊害を解除する、いわば強者同士の二者関係を回答として提示」し「行為（～する）に対する社会的評価ではなく、設定（～である）に対する特定の相手からの承認を求める」作品であるという〔宇野、2008：85〕。だが、そもそも同作においてはシステムからの（反抗でなく）離脱であると脚本家自身がインタビューで語っている〔伊藤、1998：107-111〕し、最終話まできちんと鑑賞すればシステムからの離脱＝自らの手で行動していくことがテーマであることは容易に理解できる。そして言うまでもなくこのテーマは「設定」では到達不可能である。このように明らかな誤読や恣意的な解釈は所々に散見される。また、代替不可能な共同体（性）についても、小田亮の議論〔小田、2010〕を参照すれば代替不可能な共同体（性）のために「死」や「終わり」を導入する必要はないことは明らかである。
- 5 筆者の知る限り、少なくとも本稿のようにサブカルチャーを議論しているものの中に確固たる定義を行っているものは存在しない（例えば〔宮台編、1993〕や〔堀田、2005〕、〔別冊宝島編集部、2000〕など）。
- 6 なお、取り上げる作品内においてネタがパロディかどうか、そのパロディの元ネタは何か、という点については「久米田康治ワールドwikiサイト」に則っている。
- 7 また、ジェイムスは「様式的な発明がもはや不可能となった世界では、残されたものは

死んだスタイルを模倣するか、イメージの博物館に保存された仮面や様式の声によって話すしかない」[ジェイムスン、2006：19]と指摘している。即ち、パスティーシュがその他類似概念（オマージュやパロディ）と決定的に異なるのは、「新しいものは最早作れない」という認識である。だから（少なくともジェイムスンにとって）パスティーシュは単なる文体模写ではない。それゆえにジェイムスンやそれを引く本稿の立場からいえば、所謂シャーロック・ホームズの「パスティーシュ本」はパスティーシュではなく、単なるオマージュである。

- 8 ここで言う「萌え要素」とは、猫耳やメイド服といった「消費者の萌えを効率よく刺激するために発達した」記号のことである [東、2001：66]。
- 9 『絶望先生』第143話で「たいしたストーリーがなくても女の子いっぱい出しておけば大丈夫」と自虐的に指摘している。
- 10 ちなみに「ツンデレ」とは通常時は非常に強気、またはぞんざいな態度を取るが、好きになると途端にデレデレするキャラクター属性の事である。
- 11 1話平均40個前後ある。ここで〈パロディ〉としたのは、パロディ／パスティーシュ両方があるからである。
- 12 註6はまさに「我々も同じだ」というパロディであろう。
- 13 アニラジとは、「アニメラジオ」の省略形であり、声優・アニメ・ゲームファンなど所謂「おたく」向けのラジオ番組の俗称である。『絶望放送』のように何かのアニメのラジオの場合、基本的には当然ながらアニメの宣伝が目的である。
- 14 なお、本稿は当該実習報告書を大幅加筆、修正したものである。
- 15 補足すると、更新が待ち切れずリスナーがF5（更新ボタン）を押し続ける為、サーバーに負荷がかかり過ぎサーバーダウンしてしまうのである。
- 16 本来絶対に「バタ」＝本気であるはずの関連商品の宣伝でさえも、両作品はネタ化している。
- 17 2つの「派」のイデオロギー的事件とは、2004年のイラク人質事件狂言説と北朝鮮拉致被害者家族の小泉首相（当時）批判である。イデオロギー的に考えれば前者への批判は右派的行動、後者への批判は左派的行動であり矛盾する。だから2ちゃんねるはイデオロギーではなく別の次元（「ネタ的コミュニケーション」）で動いているといえる [鈴木、2005：3-6]。
- 18 付言しておけば、自分自身をもパロディ化することで自分は自覚出来ているから自覚出来ていない奴よりはマシだ、というような当事者性の放棄ですらない。そうであるならば「我々はパロディ化されたもの以下だ」というパターンのパロディ化が説明出来ない。
- 19 「久米田康治ワールドwikiサイト」ではスタッフの作りメールの存在や編集などが指摘され

ている。

- 20 註7を参照のこと。
- 21 しかもそのマンガの中では、マンガがバクりに寛容なのは所詮全て手塚治虫のバクリだからだ、という指摘さえある。
- 22 東は大塚英志との対談において、『デ・ジ・キャラット』（ブロッコリー）の作者『『コゲどんぼは7人でした。しかもチームメンバーはすでに3人入れ替わっています』とか言っても、ぼくはまったく驚かない』〔東、大塚、2008：133〕と言い、大塚の、東自身の言説は『デ・ジ・キャラット』同様に取り換え可能なか？という問いにも肯定している〔東、大塚、2008：139〕。なお、パスティーシュとシミュラークルの違いは、シミュラークルが「オリジナルなきコピー」であるのに対し、パスティーシュはオリジナルの模倣でもありえることである。けれども、極めて近似した概念であることは間違いがないし、記号的な配置で生み出されたものをどう見るかという違いだと強弁することも可能であるように思う（例えば、「猫耳」という要素のあるキャラクターを「猫耳」（他の要素）を組み合わせたシミュラークルということも出来るし、「○○という作品の××が元ネタ」というようにパスティーシュであるということも出来よう。東の議論に引きつけて言うのならば、データベースから引っ張ってくるのか、ある特定の作品から引っ張ってくるのかという違いに過ぎないと言えよう）。いずれにせよ、言うまでもないことだが、ここで重要なのはシミュラークルとパスティーシュの差異ではなく、むしろ「オリジナルの消滅」という同一性の方である。
- 23 『機動戦士 ガンダム』の段階から送り手／受け手の区別が消滅していたのである。また、80年代に既に送り手／受け手の区別が消失しているという議論は大塚英志〔大塚、1989〕がしている。

## 参考文献

浅田彰

1984 『逃走論』 筑摩書房

東浩紀

2001 『動物化するポストモダン』 講談社現代新書

2007 『ゲーム的リアリズムの誕生』 講談社現代新書

東浩紀、大塚英志

2008 『リアルのゆくえ』 講談社現代新書

宇野常寛

2008 『ゼロ年代の想像力』 早川書房

大塚英志

1989 『物語消費論』新曜社

小田亮

2010 「真正性の水準と『顔』の論理」『グローカリゼーションと共同性』成城大学民俗学研究所グローカル研究センター

北田暁大

2005 『嗤う日本の「ナショナリズム」』NHKBOOKS

ジェイムスン、フレドリック

2006 『カルチュラル・ターン』（合庭惇ほか訳）作品社

鈴木謙介

2002 『暴走するインターネット』イースト・プレス

2005 『カーニヴァル化する社会』講談社現代新書

西村清和

1988 『遊びの現象学』勁草書房

別冊宝島編集部編

2000 『「おたく」の誕生！』宝島文庫

堀田純司

2005 『萌え萌えジャパン』講談社

マツァリーノ、バオロ

2007 『つっこみ力』ちくま新書

2009 『日本列島プチ改造計画』大和書房

明治学院大学社会学部社会学科加藤実習

2009 「サブカルチャーとメディアに関する調査—ケータイ小説、ストリートカルチャー、オタク文化—」『明治学院大学社会学部社会学科2008年度社会調査実習報告書VOL.25』明治学院大学社会学部社会学科

宮台真司 石原英樹 大塚明子

1993 『サブカルチャー神話解体』バルコ出版

## 参考・参照作品・資料等

『OAD 獄・さよなら絶望先生』上・註・下kingrecords

『TV animation【俗・】さよなら絶望先生絶望案内正本』OFFICIAL FANBOOK製作スタッフ  
2008、講談社

『TV animation【機・】さよなら絶望先生絶望案内正本』OFFICIAL FANBOOK製作スタッフ

2009、講談社。

『かくれんぼか鬼ごっこよ』大槻ケンヂと絶望少女達 kingrecords

『かつてに改蔵』第1巻～第26巻 久米田康治 小学館

『久米田康治ワールドwikiサイト』URL: <http://wiki.kumetan.net/index.php> 2010年10月閲覧

『さよなら絶望先生』第1集～第22集 久米田康治 講談社

『さよなら絶望先生』アニメ第1話～第13話 シャフト

『さよなら絶望先生 ベストアルバム 絶望大殺界』大槻ケンヂ他 kingrecords

『さよなら絶望放送』第1回～第172回、携帯版第1回～160回、DJCD第1～8巻、特別版DJCD

(惨開・酷・惨)、SZBH-SP1、SP2 (総集編1、2巻) アニメイトTV

URL: [http://www.animate.tv/digital/web\\_radio/detail\\_104.html](http://www.animate.tv/digital/web_radio/detail_104.html) 2010年10月閲覧

『新装版 サルでも描けるマンガ教室』上下 相原コージ、竹熊健太郎 小学館

『懺・さよなら絶望先生』第1話～第13話 シャフト

『懺・さよなら絶望先生 番外地』上・下 kingrecords

『少女革命ウテナ 薔薇の容貌』伊藤誠之助 1998、ベストセラーズ

『俗・さよなら絶望先生』第1話～第13話 シャフト

『2ちゃんねる』URL: <http://www.2ch.net/> 2010年10月閲覧