

「帰ってきたウルトラマン」制作過程から読み解く1970年代の変容の兆し

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学大学院 公開日: 2018-11-29 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 花岡, 敬太郎 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/19753

「帰ってきたウルトラマン」制作過程から読み解く 1970年代の変容の兆し

Signs of Change in the 1970s as Deciphered from *The Return of Ultraman's Production Process*

博士後期課程 史学専攻 2011年度入学

花 岡 敬 太 郎

HANAOKA Keitarou

【論文要旨】

本稿では、特撮テレビドラマ「帰ってきたウルトラマン」の制作プロセスの分析から同作が抱えていた問題関心の射程と同時代社会の関係性について考察する。

「帰ってきたウルトラマン」は、1966年に放送された「ウルトラマン」、翌67年に放送された「ウルトラセブン」の系列作品として1971年にTBS系で放送され、「ウルトラマン」以来の問題関心を継承しつつ、いくつかの新しい設定を導入し旧シリーズにはない物語構造を構築することに成功した。特に主人公の私生活を丁寧に描写していくことで、旧シリーズではあまり深めていくことの出来なかった社会と個人の関係性を描くドラマを模索していく。一方で、主脚本家である上原正三の降板や、予定外の出演者の降板などもあって、番組終盤にかけて大きく物語の構造を変化させていった作品でもあり、「帰ってきたウルトラマン」は番組後半以降、社会と個人の関係性を深めていくドラマではなく、個人の心情描写を掘り下げていくドラマへと徐々に移行していく。

本稿は「帰ってきたウルトラマン」が開始当初に持っていた問題関心と物語構造が番組制作過程でどのように捨象され変化していったかを詳細に検証することで、1970年代の社会が60年代後半の社会をどのように継承し、また変化していったかの一端を明らかにするとともに、1970年代という時代を構成していく予兆を読み取ったものである。

【キーワード】「帰ってきたウルトラマン」/上原正三/1970年代/日本現代史/日本文化史

1. はじめに

(1) 本稿の目的

本稿では、1971年に放映された特撮テレビドラマ「帰ってきたウルトラマン（以下、「帰ってきた⁽¹⁾」）」の番組制作過程を検討し、同作の問題関心の射程と同時代社会の関係性を明確にし、70年代初頭の時代性の一端を明らかにすることを目指す。系列前作「ウルトラマン」（66年）「ウルトラセブン（以下、「セブン」）（67年）からの継承・変更点などを整理することで、60年代後半から70年代初頭にかけての、人びとの思考様式や問題関心の表現のされ方の移り変わりを継続と転換の両面から説明していきたい。

(2) 先行研究整理と問題の限定

上述の60年代後半から70年代初頭という時代は、これまで様々な言説の中で戦後の転換点と位置付けられてきた。例えば見田宗介はこの時期を「夢」の時代から「虚構」の時代⁽²⁾の転換期と位置付け、彼の議論をうけた上野千鶴子、小森陽一、成田龍一らは、1968年をめぐる文化・社会のうねりと「夢」から「虚構」の時代の転換をリンクさせて議論した⁽³⁾。東浩紀は80年代以降台頭する「オタク」と呼ばれる人々の思考様式（虚構志向+データベース消費→動物化）と70年代以降のポストモダンの時代潮流の関係性を説明した⁽⁴⁾。宇野常寛は、見田や東の議論を下敷きに、1968年前後以前を「ビッグ・ブラザー」の時代、2000年代以降（厳密には9・11、3・11などの段階を踏む）を「リトル・ピープル」の時代と定義した。ジョージ・オーウェルの『1984』と村上春樹の『1Q84』の分析を下地に、見田の「虚構」の時代、あるいは東の「ポストモダン」の時代に相当する時期を「ビッグ・ブラザーの崩壊期」と位置づけることで、大きな物語の消失と小さな正義への依存が相関的に進んでいく時代であると位置づけた⁽⁵⁾。本稿では、これらの議論を踏まえ、70年代を再考する導入部として71年の「帰ってきた」をめぐる状況を取り上げる。

「ウルトラマン」などを対象に同時代社会を議論する論考は、制作者の回想の公刊や作品ソフト化の進行を背景に豊富になりつつあるが、「ウルトラマン」「セブン」の主脚本家・金城哲夫の沖縄人としての思想の動揺や葛藤を同時代の社会情勢（沖縄をめぐる政治情勢・安保体制）から説明するものが多い。この「ウルトラマン=沖縄」の理解図は、実際の制作関係者の面々の出自の多彩さや関わり合い方が多様であることからすると、相当程度、理解の視野を矮小化させ、作品の躍動感や時代のうねりへの感性を見落としがちであること、後に指摘されるような社会性が「ウルトラマン」にあるならば、むしろTBS社内で胎動としていた思想運動としてのTBS闘争⁽⁶⁾との関係が背景にあった可能性を拙稿「ウルトラマン」「ウルトラセブン」のポリティクス⁽⁷⁾で指摘した。

「帰ってきた」以降の第二期ウルトラシリーズを対象とした議論は多くないが、先述の宇野の指摘は比較的本稿に関心が近い。宇野は「帰ってきた」から始まる第二期ウルトラシリーズや、「仮面ライダー」（71年～）シリーズなどを用い70年代の思潮動向について説明した。政治の季節

(1968年論)を背景に持つ「ウルトラマン」の正義が、同時代の大字の政治状況と切り離せない「ビッグ・ブラザー」的であるのに対し、政治の季節終焉後の70年代に展開した「仮面ライダー」を脱政治化された「リトル・ピープル」と位置づけ、「ウルトラマン」の継承を図った第二期ウルトラシリーズは脱政治化された社会潮流の下で作風を貫徹出来なかったと指摘した⁸⁾。同時代社会における政治思想上の変化や動揺を大衆文化表象から説明する意味では説得的だが、「ウルトラマン(ビッグ・ブラザー)」から「仮面ライダー(リトル・ピープル)」の移り变りの背景や、第二期ウルトラシリーズの作風の動揺の理由を社会の大状況の変化に求めすぎ、その変化の背景の説明も世代論に傾斜しすぎる傾向にある。「帰ってきた」の主脚本家・上原正三をはじめ、第二期ウルトラシリーズのスタッフの多くは「ウルトラマン」「セブン」以来の人材が継続して関わり、「仮面ライダー」の中心スタッフも「ウルトラマン」と同世代以上である。つまり、作風の移行や動揺を世代論に基づく大状況の変化に求めてしまうのは、制作プロセスを詳細に検討したとき、やや拙速に過ぎる。「ウルトラマン」が同時代の子どもたちに与えた影響の大きさから、逆説的にウルトラマンがいた時代がどのような時代だったのかを論じたのが小谷野敦だ。小谷野は「帰ってきた」の作風が潜在的に持つ「暗さ」を指摘し、背景に社会状況に敏感に反応する監督や脚本家の感性があったのではないかと推察した⁹⁾。特定の議論枠組みに過剰に結びつけるのではなく、毎週放送される連続ドラマが抱える社会性を制作上の必然と位置づけた議論であり、加えて、後年のサブカルチャー論による「ウルトラマン=沖縄」に代表される枠組みと子どもたちの熱狂ぶりとの落差を指摘。過剰に社会派作品としてシリーズを持ち上げる傾向に違和感も呈している。ただし、自身の記憶を頼りに論じられているためか、全体に事実誤認やミーハーな噂話に基づき作品を論じている所がある。これら以外にも、表象文化論や文学論、「ゴジラ」以来の映画批評の文脈を引く怪獣論などで、断片的に「帰ってきた」以降のウルトラシリーズを取り上げられるが、制作過程を踏まえ物語の造形設定の変遷から同時代社会の人々の思考様式の在り方を探る試みが深まっているとはいえない。

以上を前提に本稿の目指すところを確認する。本稿は、「帰ってきた」の制作プロセスや物語の造形設定過程に着目し同時代の人々の思考様式の一端を探る。拙稿(2016)で指摘してきたような「ウルトラマン」のドラマ性の多彩さや視点の柔軟さは「帰ってきた」放送開始段階では明確に継承されている。しかし、第二期ウルトラシリーズの半ば以降になると、番組の物語構造は徐々に単純化され、シリーズ開始当初の作品が誇っていたドラマの奥行きは失われていってしまう。これは、第二期シリーズの二番目「ウルトラマンA(以下「A」)」の半ばで主脚本家・市川森一が降板してしまうあたりからその傾向が顕著になり、以降「ウルトラマンタロウ(以下「タロウ」)」「ウルトラマンレオ(以下「レオ」)」と作品を重ねるたび物語の構造はシンプルに収斂されていく¹⁰⁾。物語構造が単純化していく要因は「A」「タロウ」「レオ」でそれぞれ異なるが、一連の物語構造の変容の中で、第一作「ウルトラマン」以来のドラマ構造の複層性や多様性は確実に後衛に退いていく。本稿では、「帰ってきた」が原則として「ウルトラマン」「セブン」の意匠と趣向を継承する意気込みで作られていたことと、第二期シリーズ全体の傾向である物語構造の単純化の兆しがこの段

階ですでに読み取れ、その兆しに以降のシリーズの物語構造の根底を規定する重要な要素が含まれていたことの論証することで、60年代後半の人びとの思考様式（「ウルトラマン」「セブン」）から70年代初頭の人びとの思考様式（「A」「タロウ」「レオ」）への変化の起点（もしくは糸口）として「帰ってきた」を位置づけていくことを目指す。そして、「帰ってきた」がオイルショック（73年）やあさま山荘事件（72年）、あるいは多くの外交的トピックスなど70年代の転機とされる出来事より前の71年に展開したこともふまえ、これらの大状況と別の視点から時代の転換の兆しを探っていく。

2. 第二次怪獣ブームと「帰ってきたウルトラマン」の放送開始

(1) 「ウルトラセブン」以降の円谷プロダクションの不振と「ウルトラファイト」の成功

「セブン」は、開始当初こそ30%前後の視聴率を記録したが、徐々に低下、終盤期には視聴率20%を割ることも珍しくなく、番組の不振は円谷プロの経営基盤を揺るがしはじめた。円谷プロは、停滞状況を打破するため「マイティ・ジャック」を制作し「セブン」の不振の挽回を試みるが、同作は円谷プロの高い期待に応えることは出来ず経営状況は一層悪化、体制を立て直すこともままならず「セブン」と後枠の「怪奇大作戦」、「マイティ・ジャック」とも尻すばみのまま終了。円谷プロはテレビでの持ち番組をすべて失う。これらの作品の不振の責任は、主脚本家・金城哲夫になし崩しに押し付けられ、円谷プロ内の人事異動で社内での居場所も失った金城は、本土での居場所を見失い、失意のまま沖縄に帰郷する⁽¹⁾。

70年、「ウルトラファイト（以下「ファイト」）」の人氣が、円谷プロに転機をもたらす。「ファイト」はウルトラマンと怪獣の戦闘シーンを切り取り再編集した短尺番組で、69年に急逝した円谷英二の後をうけ円谷プロ社長に就任した円谷一⁽²⁾の発案で制作された⁽³⁾。ストーリーを排し、新たにプロレス風の実況中継を挿入したこの番組は、平日夕方17:30から5分間だが連日放送され、一定の支持を得る。「ファイト」の成功に円谷プロは敏感に反応し⁽⁴⁾、「ウルトラマン」復活の契機ととらえた円谷一は、「セブン」のTBS側のプロデューサーだった橋本洋二⁽⁵⁾と連携、元TBS映画部出身の二人のアクションによって「続・ウルトラマン」の制作が決定する⁽⁶⁾。「続・ウルトラマン」は、旧作「ウルトラマン」の続編が念頭に置かれ、冒頭数話分の準備稿では、旧作の主人公・ハヤタから新作の主人公・伴秀樹へ変身能力を移譲し世代交代を図るという展開も検討される⁽⁷⁾。「続・ウルトラマン」のプロットは採用されなかったが、後述する旧作では描写が見送られていたり、未消化だった点を新たな番組の柱として導入し「帰ってきたウルトラマン」が誕生した。

(2) 「帰ってきたウルトラマン」の誕生

「帰ってきた」のスタッフは、金城哲夫の盟友・上原正三⁽⁸⁾を主脚本家に据え、市川森一や旧作で助監督を務めた田口成光、60年代に大島渚らと松竹スーヴェルバーグをリードしてきた石堂淑

朗らがローテーションに加わった。中盤以降、金城哲夫、千東北男（飯島敏宏）、実相寺昭雄、小山内美江子ら旧作の作家陣がゲスト参加し、出演者岸田森も朱川審名義で執筆した。演出面は、円谷一が円谷プロの社長の座についた関係で、過去2作のように円谷一を中心に撮影チームを組むことができず、各所から招集された演出家が持ち回りで演出を担当した。中心は筧正典、富田義治、山際永三らで、東映所属の富田が「ウルトラ」に関わったのは本作限りだが、筧や山際は、中盤以降に演出家陣に加わる真船禎らとともに、第二期「ウルトラ」シリーズの主力監督として関わっていく。演出家陣では「ゴジラ」の本多猪四郎⁽⁹⁾の参加も大きい。本多は第1話・2話と最終話の3本と節目のエピソードを演出した。本多の参加を含め「帰ってきた」全体をめぐる熱意の高さを、上原は以下のように回想している。

『帰ってきたウルトラマン』はおやじさん〔円谷英二、筆者注〕の弔い合戦ということでスタッフ全員が意欲的でしたね。大袈裟ではなく「亡き円谷英二に捧げる」が無言の合い言葉でした。橋本さんはTBSの代表ですが、『ウルトラセブン』『怪奇大作戦』を担当していますからね。ウルトラマンに対する想いは強い。さらに言えば、円谷プロに劣らずTBSもウルトラマン復活を渴望していたはずです。かなり意欲的でした。特筆すべきは、あの『ゴジラ』の本多猪四郎監督が1、2話のメガホンを取ったことです。まだ駆け出しだった僕からすれば、まさに「神降臨」。仰ぎ見ていました⁽¹⁰⁾。

「ゴジラ」以来の本多が加わったことへのインパクトの大きさと、急逝した円谷英二への弔いの意識が高かったことが伺える。総じて「ウルトラマン」以来の熱意を引き継ごうという思いがTBS・円谷プロ双方に強かったと見て取れるだろう。

1971年4月2日金曜日、第1話「怪獣総進撃⁽¹¹⁾」が放送される。視聴率は26.4%⁽¹²⁾で、新番組としてはまずまずのスタートとなった。「ウルトラマン」の続編が企画の発端のためか、「帰ってきた」各話のテーマは「ウルトラマン」のそれを継承した面が強い。昨今、とかく「沖縄」の側面から語られることの多い「ウルトラマン」（と金城哲夫）だが、「ウルトラマン」には高度成長下の日本社会が抱えていた矛盾への警鐘を意識した話が多い。モータリゼーションの浸透⁽¹³⁾や宅地造成による自然破壊⁽¹⁴⁾、過剰な宇宙開発競争⁽¹⁵⁾や軍拡⁽¹⁶⁾、登場人物の帰属先の所在⁽¹⁷⁾、社会的マイノリティへの差別問題⁽¹⁸⁾や近代コミュニティにおける街と人々の関係⁽¹⁹⁾などエピソードテーマは多岐にわたる。科学者の無自覚（無責任）な探求心の行き過ぎが事件のきっかけとなり大きな騒動を引き起こすエピソード⁽²⁰⁾も随所に取り入れられ、開発至上主義、科学至上主義の行き過ぎに対する疑問と警鐘が「ウルトラマン」という作品の根底に横たわっていた。これらのテーマは、「帰ってきた」でも取り上げられ、むしろ旧作より一層批判的に演出されることが多くなった。

(3) 「帰ってきた」の新要素と戦争描写

旧シリーズのテーマを継承した「帰ってきた」と旧シリーズとの間に、演出上の相違点を2つあげることができる。1つ目は主人公・郷秀樹（演：団次郎）が自身の意志でウルトラマンに変身出来ないという点である。番組序盤、郷秀樹とウルトラマンは1つの肉体の中に共生する完全に別個の人格として描かれた。そのため、郷秀樹が変身の意志を示しても、ウルトラマンがその要を認めず変身出来ないというシーン⁶¹⁾が描写された。旧作までの“変身”シーンでは、それが主人公の意志なのかウルトラマンの意志なのか画面での描写では判然としないことが多かった。これを「ウルトラマン」の主監督・円谷一はドラマの構造上の課題と捉え、「セブン」でこの課題に取り組もうとしていた⁶²⁾。その取り組みの1つが「セブン」第17話「地底GO！ GO！ GO！⁶³⁾」である。このエピソードを執筆したのは上原正三であり、ウルトラマンと郷秀樹の人格を厳密に腑分けする「帰ってきた」の取り組みは、「セブン」で試みられた課題をさらに踏み込んで消化しようとしたものと言える。ウルトラマンと郷が別人格であるという設定は、全くの新設定というより、旧シリーズで未消化だった課題の解消という面が強かったのである。また、ドラマ展開上、御都合主義で「ピンチにウルトラマンが現れて一発逆転」というイメージが定着しすぎないようにするという配慮の面もあった。プロデューサー・橋本洋二は以下のように語る。

基本的には番組を見ている子供や大人に「やった後にできあがるものがある。やるだけはやってみよう！」というメッセージを込めた作品でしたね。やるだけやれば、一つの結節点があるということが言いたかったのかな？[中略] 郷に変身道具を持たせなかったのも同じ理由です。主人公を簡単に超人へと変身させてはいけません。「限界まで努力すれば次の手段があるんだよ！」と教えたかったんです。でも、変身道具がないことは、雑誌社の方々には評判が良くなかったです。「もっと分かりやすくして欲しい」と言われましたね⁶⁴⁾。

都合よくウルトラマンに変身することで物語をブツ切りにしない工夫という側面も主人公とウルトラマンの意志を腑分けしようとした背景にあった。一方で外野から「分かりやすくして欲しい」と要求されたためか、この演出は中盤以降後退し設定として貫徹しきれなかった。

相違点の2つ目は、主人公・郷秀樹のプライベートが詳細に演出された点である。旧シリーズでも隊員の親族や余暇の生活が描かれることはあったが、主人公の家庭が詳細に描かれたことはほとんどなく、このプライベートの演出こそ「帰ってきた」の旧作との最大の相違点と言える。郷秀樹は、地方に母を残し東京の坂田自動車修理工場に下宿しながらオートレーサーを目指す青年とされ、この坂田工場で日々をともに過ごす坂田兄妹が郷秀樹の実質的な家族と位置付けられた。坂田兄妹は長兄・健（演：岸田森）、長女・アキ（演：榊原るみ）、末弟・次郎（演：川口英樹）の三人で、それぞれ郷秀樹の後見人（父や兄）、恋人、弟という立場で関わっていく。特に、長兄・健のドラマ構造上における役割は非常に重要で、郷が平時に寄宿する工場の経営者、あるいはレーサー

志望の郷をバックアップするメカニック技師として彼を支える親代わりの後見人であるだけでなく、郷や次郎少年を取り巻く大状況の解説役として主人公や視聴者と物語を繋ぐ役目も担っていた。主人公のプライベートを詳細に掘り下げていくという番組の構成上、「帰ってきた」は、郷と恋人・アキ、弟分・次郎との交流が物語の起点となることが多かった。そのため、物語の起点が若い女性や就学児童の行動半径内に限定されざるをえないという制約があったのだが、健は、この限定された物語の起点をもう少し大きな社会全体とつなげていく役割を担っていたといえる。加えて、健は、シリーズ全体でも珍しい、戦争（空襲）経験者であることを明示されたキャラクターでもあった。

これらの「帰ってきた」で導入された新要素は、主脚本家・上原正三とプロデューサー・橋本洋二の間で掘り下げられたもの⁶⁹で、同時期に流行っていたスポ根要素や環境問題、教育問題などをテーマに織り交ぜることで、人々の「日常」に則したドラマとして「帰ってきた」は模索されていた。

「帰ってきた」は、怪獣攻撃隊 MAT についても克明に隊員同士の人間関係を描写した。例えば、MAT や関連組織に人々の生活を守る防衛チームという面と、強力な軍事力を行使する実力集団という二面性を与えることで、組織内の葛藤や守るべき人々との関わり方についての矛盾などが頻繁に取り上げられた。例えば「帰ってきた」第5話「二大怪獣東京を襲撃」には以下のようなやりとりがある。

長官 ただちに MN 爆弾を使い、あの卵〔怪獣の卵、筆者注〕を焼き殺すんだ。

郷 待ってください。MN 爆弾の使用を待ってください。

岸田 何を言うんだ！

郷 卵のある地下道には、5 人の人間が生き埋めになっているんです。彼らの救出が終わるまで、MN 爆弾の使用を待ってください。

長官 MN 爆弾は地上で使うのだ。地下に閉じこめられている者のことならば心配することはない。

郷 しかし、もしものことがあっては…

長官 東京一千万都民の安全を守るためだ。この際、5 人のことは忘れよう⁶⁹。

防衛チームの過剰な戦力拡充に主人公が懸念を示すという、一種の軍拡批判のようなエピソードは旧シリーズにも確かに存在した。しかし、実力組織として怪獣排除を優先する姿勢と、人々を守るために安易に強力な兵器を用いることに疑問を呈す姿勢の葛藤は、旧シリーズではあまり見られず、こういった、本来であれば仲間同士であるはずの防衛隊のメンバー同士の怪獣や宇宙人との「戦い方」を巡る対立が、「帰ってきた」では頻繁に演出された。怪獣を倒すためなら、東京を火の海にすることも辞さずという長官の姿勢は、続く第6話「決戦！ 怪獣対マット」でより強力な

「スパイナー」の東京市街地での使用を決定。市民に避難勧告を出す。

坂田 昭和20年3月。空襲の時、私はまだ3歳でした。私のおふくろはどうしても疎開するのが嫌で、空襲のたびに庭の防空壕に飛び込んで、この子だけは殺さないでくれと空を飛ぶB29に祈ったそうです。私もおふくろに似ているんですね。

隊員 しかし、スパイナーの高熱は鉄やコンクリートも溶かしてしまうんですよ

郷 スパイナー？ みんなを非難させたのはスパイナーを使うためなんですか⁽⁶⁷⁾

このやり取りの後、画面に広島原爆や東京大空襲の写真が差し込まれ、一連のやり取りがかつての戦争の惨劇と結びつけられる。軍拡や戦争を批判するエピソードは旧シリーズにもあった。しかし、ここまで直接的に先の大戦を引合いに出したのは上原正三の筆によるところが大きい。だが、かつての主脚本家・金城哲夫のゲスト執筆エピソードでも戦争に対する直接的な言及がある。第11話「毒ガス怪獣出現⁽⁶⁸⁾」は、怪獣の吐き出す毒ガスが旧日本軍製造のイエローガスと判明。MATの岸田隊員（演：西田健）の亡父は旧日本軍の軍人にしてガス製造の責任者であり、岸田は亡父の因縁に決着をつけるべく単身怪獣に立ち向かっていくというシナリオで、ここでも明確に「旧日本軍」「戦争」という表現が使われている。同話については、返還直前の沖縄が直面する米軍基地（旧日本軍基地）の問題が反映されたものと上原正三は推測し「金城らしくない⁽⁶⁹⁾」と指摘している。確かに「ウルトラマン」以来の金城の脚本とは温度差を感じられる箇所も多々あり、先行研究整理で挙げた小谷野の指摘する「暗さ」はこういった個々のエピソードのテーマからも推し量ることができる。

これらの直接的な大戦描写の他にも、騒動を極力平和裏に解決しようと時間をかけ対処するMATが、納期や稼働率を優先する地権者や資本家に武力による早期解決を強要されたり⁽⁷⁰⁾、隊員同士の人間関係も掘り下げて演出され、ウルトラマンの超能力を得た郷の慢心や他の隊員との対立なども描かれた。

旧作に引けを取らない迫力ある特撮演出は健在だったが、シリアスなドラマ展開は視聴率が20%を割り込むといった形でダイレクトに人気に反映された。このため「帰ってきた」はいくつかの路線修正を図られることになる。

3. 番組の軌道修正と物語構造の変化

(1) ウルトラ戦士の客演とMAT隊長の交代

番組の不振に対して真っ先に打たれた布石は、歴代ウルトラマンの客演であった。第18話「ウルトラセブン参上!⁽⁷¹⁾」では、宇宙大怪獣・ベムスターに苦戦するウルトラマンにウルトラセブンが新武器・ウルトラプレスレットを贈りベムスターに逆転勝利を収めるという、それまで見られなかった新旧ヒーローの共演に加え、ウルトラマンがパワーアップを果たす番組構成上の大きな転換

点となった。以降、旧作のウルトラマンが駆け付けるという要素は子どもたちを熱狂させる切札となり、次作「A」以降、本格的に「ウルトラ兄弟⁽⁴⁹⁾」の設定が取り入れられるようになる。宇宙大怪獣・ベムスターとウルトラプレスレットの造形や設定にも「帰ってきた」の番組展開上大きな意味があった。プロデューサー・橋本洋二は、同話のプロットも含めた「帰ってきた」全体の軌道修正について以下のように述べている。

今までさまざまな怪獣を登場させ製作してきましたが、これは地中または海中からしか出現できません。スタイルもある程度のパターンに限られてきました。怪獣の兵器も角とか、歯とか、怪力だけですので、一部企画を変更したのは、常識的な発想が頭打ちになったため。想像を絶する特殊能力を持った宇宙怪獣を登場させ、それに対するウルトラマンにも、何にでも使える強力万能兵器“ウルトラプレスレット”を持たせることにしたのです⁽⁴⁹⁾。

猛禽類を思わせる顔と口を持つにも関わらず、腹の幾何学文様からエネルギーを吸収する宇宙大怪獣・ベムスターは、この奇怪な「口」でMAT宇宙ステーションやガスタンク、果てはウルトラマンの必殺技・スペシウム光線をも飲み込んでしまうという奇抜な能力を備え、橋本の言う「想像を絶する特殊能力」を備えた強敵として描写された。怪獣の演出にもテコ入れが図られたのである。2012年に雑誌企画で集計された好きなウルトラ怪獣ランキングで、ベムスターは全体の13位にランク⁽⁴⁹⁾された。これは「帰ってきた」の登場怪獣では最高位で、ベムスターは「帰ってきた」を代表する怪獣と言えるだろう。橋本の企図した軌道修正は、ある程度見るものにインパクトを与えることに成功したと考えることが出来る。

前後して、MAT隊長交代という大きな転換がはかられる。これはMAT隊長・加藤勝一郎を演じた塚本信人の降板によるもので、舞台公演との兼ね合いのため⁽⁴⁹⁾などとされるが、厳密な降板事由についてはよくわかっていない。塚本の後任には「ゴジラ」以来東宝特撮映画の常連で、旧シリーズへの出演経験もある土屋嘉男が挙がる⁽⁴⁹⁾が、最終的に根上淳が伊吹竜隊長として第22話「この怪獣は俺が殺る⁽⁴⁹⁾」より登場することとなった。すでに人気の盛りは過ぎていたが、映画全盛の50～60年代に一世を風靡した大映の看板役者であった根上の起用は「ジャリ番」と一等下に見られがちだった当時の特撮ドラマにおいて、児童層だけでなくその保護者世代にもアピールする配役であった。

(2) 主脚本家・上原正三の更迭

「帰ってきた」18話は、新旧ヒーローの共演や新兵器の登場があったわりに、視聴率16.0%と奮わなかった。しかし、この話の放送を前後して視聴率は回復傾向を見せ、伊吹新隊長が登場した翌第23話で23.4%と20%代の大台に回復、以降、安定して25%前後の視聴率を記録するようになる。新要素は視聴率回復という形で一定の成果を挙げる。

新要素の導入はあったが、物語のテーマ設定や構造自体に大きな変化はなく、これまで通りのドラマ重視路線を維持しながら「帰ってきた」は人気を回復していく。この流れの中で放送されたのが33話「怪獣使いと少年⁽⁴⁸⁾」である。廃墟に住み、黙々と河原を掘り返す姿の異様さから、近隣住民に“宇宙人”と噂され酷薄な嫌がらせをうける少年と、彼を見守る金山老人（メイツ星人）をめぐる物語であり、思い込みによる人種差別とイジメ問題、それを支える不条理で無責任な群集心理が象徴的に描かれた。同話について、上原自身は筆者のインタビューで以下のように振り返っている。

上原 僕の中で、僕は琉球人だからね。18の時に東京へ出て来て、下宿を探したりなんかしたんだけど、そこへ引っ越すときにね、「琉球人はお断り」って、一度借りたのに断られたことがあったの。ああそうか。まだ続いているんだと。関東大震災で朝鮮人が虐殺された。誹りのあった日本人まで殺されたでしょ。集団のテンションが上がると恐ろしいことが起こるなど。

筆者 最後に、金山老人が殺されるというのはそういった所から…

上原 そうです⁽⁴⁹⁾。

「怪獣使いと少年」執筆の背景には、上原自身が経験した人種差別への苦い思いがあり、単に琉球と大和の関係だけではなく、戦後根強く残った植民地（非本土）への本土人の蔑視やヒステリックな群集心理に対する憤りが根底にあることが伺える。完成した「怪獣使いと少年」を見た橋本洋二はもう少し気楽なイメージの演出を想定していたことから一旦は撮り直しを企図する⁽⁵⁰⁾。しかし、上原と監督・東條昭平の綿密な理解の上に成立した演出であることを知り、そのまま放送を決める。これに待ったをかけたのが TBS だった。

「怪獣使いと少年」を作って、これも TBS としては放送禁止にしたいって言ってきたんだよ。それを橋本洋二さんがオンエアだけはさせてくれと、その代わり、これを書いた上原正三と演出した東條昭平はしばらく飛ばすからと言って、説得したんですよ。僕と東條は草鞋を履いて三度笠よ⁽⁵¹⁾。

上原渾身の力作は自身の立場と引換えに放送された。以降、上原は、おそらく執筆済みだった第37話・38話を除いて最終話まで執筆せず、実質「怪獣使いと少年」の責任をとり主脚本家を更迭されることになった。

(3) 坂田兄妹の退場による物語構造の変化

上原が降板前最後に執筆した37・38話で、今度は坂田健・アキ兄妹が退場する。「ウルトラマン

夕陽に死す⁶²⁾」,「ウルトラの星光る時⁶³⁾」の前後編,ウルトラマンは侵略宇宙人・ナックル星人とその傭兵怪獣・ブラックキングにあらゆる必殺技を封じられ捕えられる。しかし、駆け付けた初代ウルトラマンとセブンの援護で窮地を脱し逆転勝利を収める。初代ウルトラマン,セブンの客演効果もあってか,後編の視聴率は29.0%と番組記録を更新した。この前後編の前編部分で,坂田兄妹はウルトラマン・郷秀樹の動揺を誘うためにナックル星人に惨殺される。1年間の長丁場になることの多い特撮ドラマの撮影現場でレギュラー出演者の途中退場は前述の塚本信人の例もあるように珍しくはない。その際,降板キャストの演じるキャラクターが殉職することもしばしばある。しかし,今回のように惨殺されることはまれで,アキはナックル星人の運転する暴走自動車に路地中を引きずりまわされ,健はそれを救おうとして轢き殺されるという惨殺ぶりは特撮史でも類を見ない。兄妹の退場は,アキ役の榎原みか一般向けドラマ「気になる嫁さん」の主演が急遽決まり,「帰ってきた」を降板することになったためだが,この榎原の降板について上原は,

「帰ってきたウルトラマン」は所詮ゲテモノ番組なんですよ。実相寺なんかも言ってるけど。ジャリ番であると。榎原みかがレギュラーの番組を蹴って,他の番組に行ったんですよ。いわゆる,8時台9時台のドラマに。そっちの方が高級だって。でも,メインライターだった僕の立場からすると,設定段階から全部逆算して書いているのね。それで途中で「はい,辞めます」って言われてもさ…「オイ,オイ」って感じなわけよ。それで,橋本さんと相談したら,なまじ生かして退場させるとまた後で出てくるんじゃないかと期待を持たれても嫌だから,この際抹殺しようっていうことになって,それで僕らノリノリでね抹殺したんですよ⁶⁴⁾。

上原は別の雑誌インタビューでは,坂田兄妹を退場させたことで物語構造が変化したと述べている。「37・38話を『帰ってきた』の最終回のつもりで描いたのではないか」という雑誌の質問に,上原が第51話が最終回であると前置きした上で,以下のように続けた。

坂田兄妹の死で,郷秀樹の私生活の面が描けなくなりました。シリーズとしてはシンプルになり,ストーリーの展開が軽快になりました。でも僕は意欲を削がれましたね。片腕をもがれたような。それが最終回を思わせる雰囲気になったとすれば,それらの理由からだと思います。ですから僕にとって第51話の「ウルトラ5つの誓い」は最終回ではなくエピソードになりました⁶⁵⁾。

恋人を死なせたことで,旧シリーズとの最大の相違点であった主人公の私生活を描写していくファクターを喪失してしまったのである。これは上原にとって計算外であった。さらに,健も退場してしまったことで,郷や次郎という小さな個人と社会の大状況を繋ぐ解説役まで失ってしまった。これが,郷秀樹の物語での役割に変化を与えた。郷は,開始当初から次郎にとって兄貴分ではあっ

たが、未熟で不完全な若者であり、その未熟さと向き合っていくことこそが物語の骨格だった。坂田健は、未熟な郷を叱咤し支える後見人で、健がいたからこそ郷は次郎の兄貴分と、未熟な若者という両面の立場を担いえたのだ。だが、健退場後、郷は次郎の兄貴分だけでなく、保護者としても描かれていく。例えば、坂田兄妹が退場した直後の第41話「バルタン星人 Jr の復讐⁶⁴⁾」では、ある晩、風邪にうなされる次郎少年は夢の中で亡兄・健の「流れ星に気をつけろ」という声で目を覚ます。すると空から流れ星が近隣のビルと融合。閃光の中に次郎少年はバルタン星人の姿を見つける。次郎と同居していた郷秀樹は、次郎の話を風邪でうなされる中で見た幻であると取り合わない。「郷さん、郷さん！」と懸命に危急を訴える次郎に対し、「郷さんじゃない。お兄ちゃんだ」と返し、兄姉を失い取り残された次郎に対し、自分こそが新しい家族であると郷は諭す。しかし、「兄ちゃんなら（次郎）君なんて言わない」、「俺の話信じてくれないなんて」と次郎は拒絶反応を示してしまう。次郎の見たバルタン星人は確かに本物であり、翌朝、夢の中の兄の言葉を信じた次郎少年は友人と二人でビルの探索に赴くが、姿を消してしまう。事態を重く受け止めた MAT が件のビルを調査すると、そのビルそのものがバルタンの侵略兵器であり、次郎少年と友人はその内部に捉われていた。郷はウルトラマンに変身し、MAT との連携で侵略兵器・ビルガモとバルタン星人を撃破。次郎を信じられなかったことを謝罪。兄の代わりではなく、一番の友人として次郎少年と接していくことを宣言して物語は幕を閉じる。一見すると、これまでの郷秀樹と次郎少年の関係をさらに強化していくエピソードと受け止められるが、郷にとっても、次郎にとっても坂田健という頼れる長兄がいなくなってしまうことが二人の誤解の根本にあり、郷と次郎は二人で共に歩んでいかなければいけなくなってしまうことを視聴者に強く印象付ける物語展開でもあった。このエピソード以降、郷秀樹を未熟で不完全な若者と描写する演出は後退し、「帰ってきた」の物語の骨格は、成熟した大人（郷秀樹）と彼に憧れる少年（次郎）という形にシフトしていった。

(4) 「許されざるいのち」の物語

上原降板以降のシナリオは、先述の石堂淑朗、田口成光に加え長坂秀佳らが分担で執筆した。金城哲夫が「マイティ・ジャック」の主脚本家となり、入れ替わりで上原や市川森一らが台頭した「セブン」後半の状況と似ているが、「セブン」が金城離脱後、番組不振による経費節減のための特撮縮小もあり急速にドラマパート重視路線にシフトしたのに比べ、「帰ってきた」は前述の物語構造の変化を除けば作風に大きな変化は見られない。だが、旧作を含めたそれまでとは、ややおもむきの異なるシナリオが登場した。それが第34話「許されざるいのち⁶⁵⁾」である。同話は先述の「怪獣使いと少年」の翌週に放送され、「怪獣使いと少年」と並び「帰ってきた」の代表的エピソードとして認知されることが多い⁶⁶⁾。

市街パトロール中、郷は坂田整備工場に立ち寄りそこで小学校時代の友人・水野一郎と再会する。生物学者の水野は、坂田健に研究器具固定用スタンドの制作を依頼にきていた。当初、営業時間外を理由に断ろうとした健だが、「研究のためとあればやむをえない」と快諾。後日、スタンド

を納品しに水野邸に赴いた健の末弟・次郎に、水野は動植物の交配による新生命体の研究を披露する。水野は拝金主義者だった商人の父に対する反発心から父の遺産をつぎ込んで研究に没頭、ついに動植物双方の特徴を併せ持つ新生命体・レオゴンを誕生させた。しかし、レオゴンは研究所を脱走、芦ノ湖に逃げ込んで巨大化する。MATは水野に科学者の責任としてレオゴン抹殺を依頼するが水野はレオゴンを殺さず逆にレオゴンに吸収されてしまう。郷はウルトラマンに変身、レオゴンを打倒。遺された水野邸はレオゴンが怪獣化し自分を殺すことを予期していた水野の遺言により児童博物館として開放される。次郎は「あんなものはいらないね」と兄の作ったスタンドに据え付けられた装置を焚火の中に廃棄した。

単に青年科学者・水野の狂気を描くのではなく、狂気の背景に拝金主義者だった父への嫌悪感を絡ませることで、高度成長の結果膨らみすぎた資本至上主義社会への批判も織り交ぜられた同話は、「帰ってきた」全体の中でも非常に重厚な物語と言える。一方で、登場人物の描写を丁寧に追うと、これまでとある点で違いがある。同話での坂田健の発言と行動に着目したい。健が「帰ってきた」の物語構造上、郷や次郎といった小さな個人と社会的な大状況とを結び解説役を担っていることは再三指摘してきた。そういった役割からか、健自身が物語の当事者になる機会はあまりなく郷や妹弟が関わる事件を理性的な解説役として紡ぐのが専らであった。だが、「許されざるいのち」では、そもそも水野が坂田にスタンド制作を依頼する所から物語が始まる。坂田は、営業時間外にスタンド制作を依頼する水野を一度は邪険にする。しかし、「研究のため」と懇願され態度を一変、制作を快諾。結果、スタンドに支えられた装置が怪獣・レオゴンを生み出したのである。つまり、健は知らぬ間に怪獣創造の片棒を担いでいたのだ。だが、次郎にスタンドを届けさせて以降、健は物語に積極的に関与しない。そして、「あんなものはいらない」と次郎が装置を焼き捨てるところで物語は終わる。こういった展開をとったことで、凶らずも事件の当事者になってしまった健が、自身が当事者であることを自覚する描写がないまま物語が終わってしまった。事件と当事者を繋ぐキャラクターが自身の当事者性を自覚することなく物語が幕を下ろしてしまった。一方で、科学者・水野個人の狂気の問題として物語は展開する。狂気の背景が同世代社会に蔓延する拝金主義への嫌悪であるとはいえ、同話のテーマは科学者倫理の所在の如何であったことは間違いないだろう。「ウルトラ」シリーズで科学の問題は頻繁に取り上げられた。様々な別要素を絡め、科学の過剰な発展とそれへの安易な信奉に疑問を呈する姿勢が繰り返されてきた。「許されざるいのち」もその系譜に連ねて論ずることはできる。だが、これまでは軍事技術や宇宙開発、海洋・海底進出などと絡めることで、科学をめぐる社会全体の在り方を問う内容だったのが、「許されざるいのち」は科学に関わる科学者個人の問題として物語が深められた。結果、「研究のため」という言葉に無批判に応えた健の行動に演出上の注意が払われず、科学の発展に安易に協賛しその内実には注意を払わなかった社会全体の問題として受け止めていくファクターが抜け落ちてしまったのだ。この特定の問題を社会全体の問題として引き受けず、直接、個人の問題に落とし込んでいくシナリオ展開は、「ウルトラ」のシナリオとしてはそれまでに類を見ず、また以降のシリーズにもほとんど見受けら

れない物語展開である。

「許されざるいのち」の物語がこのような構造になった理由は、完成稿に至るプロセスに不明な点が多く明瞭ではない。同話の原案は、当時高校生だった小林晋一郎が円谷プロに送った素案を石堂淑朗がリライトしたことは分かっている。小林の素案は、狂気の科学者が動植物を融合させ怪獣を創り出してしまうという骨子は同じだが、テーマの中心は「都会の青年の孤独」を描くことにあった⁶⁹。このテーマが根底にあったから、完成稿も科学者・水野の描写が中心となり、関与した周囲の人々が描かれなかったとも受け取れなくはない。だが、本質的に「許されざるいのち」の脚本は、小林の素案をもとにした石堂淑朗オリジナルの脚本であると関係者は指摘する。筆者のインタビューでも以下のような証言があった。

田口 たぶんね、小林さんも知らないところで入っているんだと思うよ。多分、小林さんのプロットが上がってくるとするじゃないですか、それを石堂さんが直すじゃないですか。それを小林さんにチェックさせるってことはしないと思う。だから、その辺のいきさつ〔完成稿が出来あがっていくいきさつ。筆者注〕のことは、逆に小林さんも知らないだろうと思う。

上原 出来上がって、見たんじゃないかな。だから、逆に言えば、石堂作品だよな⁶⁹。

「許されざるいのち」が完全に小林の手による物語なら、同話の当事者性の希薄さの説明は、世代論でこじつけられる。当時高校生の小林は、まさに小此木啓吾いう「モラトリアム人間⁶⁹」世代であるからだ。しかし、実際は脚本家・石堂淑朗の手が入り、監督・山際永三の演出が加わる。石堂、山際はともに1932年生まれ、上原正三よりもさらに上の世代で、単に世代が下ったから当事者性が希薄になったとは到底言えない。「許されざるいのち」のように、事件の原因と責任を一貫して個人の問題に還元する物語は、「帰ってきた」以降のシリーズを見渡してもあまり例がない。逆に言えば、このエピソードを境にシリーズの物語構成が社会との当事者意識のつながりを希薄にしたわけでは断じてない。だが、上原降板に前後し、こういった脚本や演出が出てくること自体に意味がある。「ウルトラマン」以来の熱意を引き継いだ「帰ってきた」の制作現場だが、彼らの同時代社会の受け止め方にそれまでと異なる多様性が動揺を伴って生まれてきた。その一つの顕れが「許されざるいのち」の演出だったのではないか。

5. 結論

「ウルトラマン」以来の熱意を継承するべく制作された「帰ってきた」は、当初は開発主義の弊害や防衛チーム MAT の軍事組織としての価値をめぐる葛藤が物語のテーマに据えられ、先の大戦に関する直接的な言及や設定も垣間見られた。また、マイノリティに関するテーマについても掘り下げられ、主脚本家・上原正三の関心に引き付けられたドラマが掘り下げられていった。これら

は、主人公・郷秀樹と彼の日常を支える坂田兄妹との交流を描いていく演出軸によって一層深められ、社会の大状況と個人の心情を巧妙につないだ人間ドラマとして「帰ってきた」を特徴づけていった。一方で、シリアスで重厚なドラマは視聴率の不振を招き、それを打開するために歴代のウルトラ戦士を客演させてテコ入れを図るなど、ドラマ性とエンターテインメント性の両立に苦慮する場面が番組中盤以降見られるようになる。番組後半、「怪獣使いと少年」の余波による上原の更迭や出演者降板による坂田兄妹の退場などにより、「帰ってきた」は当初の物語構造を喪失する。ドラマ重視路線そのものは何とか保たれたが、一方で郷の私生活を掘り下げて描き社会の大状況と個人の心情を紡いでいく演出軸は後退、成熟した大人・郷秀樹と彼に憧れる次郎少年の物語を中心に個人の心情を描くドラマへとシフトしていった。このシフトの嚆矢が「許されざるのち」であった。

「帰ってきた」の路線変更や物語構造の変化は、制作過程上の課題やアクシデントに個別対応した結果で、そこに同時代社会の思想状況、政治状況とダイレクトに結びつくイデオロギー性はほとんど見られない。その意味で、「帰ってきた」の物語構造のシフトは偶発的な要素の積み重ねの産物と言える。だが、偶発的とはいえ明らかに物語の構造は変化した事に意味がある。宇野常寛は同時代の社会的、思想的な大状況の変化から第二期ウルトラシリーズの動揺を説明し、それ自体に一定の説得力はあるとは述べたが、本稿で指摘したような個別の制作過程での偶然の積み重ねが徐々に物語の構造を変化させ、その小さな変化の積み重ねこそが後に続く大きな社会状況の変化の地盤を作り上げていったことも併せて理解する必要があるだろう。

「帰ってきた」以降、「A」「タロウ」「レオ」と第二期ウルトラシリーズは続く。本作で導入されたウルトラ戦士の共演は「ウルトラ兄弟」という設定により一層強化され、今日まで続くシリーズの人気を語るうえで欠かせぬ要素となっていく。一方で、「A」や「レオ」は、番組放映中に大きな作風やプロットの変更を余儀なくされる。変更の理由はそれぞれ異なるが、いずれも、変更後の物語が「帰ってきた」同様、成熟した大人と彼に憧れる少年の物語を軸に展開する点で共通する。そして「タロウ」は最初から一貫して大人と少年の物語であった。つまり、「帰ってきた」の終盤で、やや偶発的に誕生した大人と少年の物語は、「ウルトラ兄弟」と並び、第二期ウルトラシリーズの動揺と葛藤を底辺で支える重要な物語構造となった。このことを踏まえた、以降の作品の物語構造と造形設定の変容と問題関心の所在については別稿⁶⁹で明らかにしてきた。第一作「ウルトラマン」から、第二期の最後「レオ」までの丁寧にとどっていくと、その作風は徐々に変化していく。作風の変化や動揺が決定的になるのは「A」以降だが、その動揺の兆しは「帰ってきた」制作過程から確かに読み取ることができた。この「帰ってきた」から読み取れる動揺の兆しこそが、1970年代初頭の人びとの思考様式に関わる変容の兆しの一つの顕れと考えることを本稿の結論としたい。

(1)「帰ってきたウルトラマン」は「帰マン」と略記することが多く、同作の主人公も第一作「ウルトラマン」との区別で、「新ウルトラマン」「帰マン」「ウルトラマン二世」など様々な呼称が用いられてきた。84年公開の映画「ウルトラマン ZOFFY ウルトラの戦士 VS 大怪獣軍団」で、「帰ってきたウルトラマン」の主人

公を「ジャック」と呼称することが公式に決まり、以降「帰ってきたウルトラマン」の主人公の名前はウルトラマンジャックで原則として統一された。本稿では、あくまで「帰ってきたウルトラマン」という作品が放送されていた当時の時代状況を考察したいので、「帰ってきた」以降のメディア展開と距離をとる意味も含め、これらの略称や呼称を用いず、「帰ってきたウルトラマン」の番組略称を「帰ってきた」、登場する主人公をウルトラマンとし、旧作「ウルトラマン」の主人公については初代ウルトラマンとする。

- (2) 見田宗介『社会学入門』（岩波書店、2006年）を今回は参照した。戦後日本社会をアメリカン・デモクラシーとソビエト・コミニズムの「理想」の時代（1945年～60年ごろ）、高度成長の豊かさに違和感を覚え、現実の彼方の夢を追い求める「夢」の時代（60年代～70年代前半）、最後に、「夢」を「虚構」としてしか認識できなくなる「虚構」の時代（70年代半ば以降）と区分し、「夢」から「虚構」への転換点として73年のオイルショックを上げている。
- (3) 上野千鶴子、小森陽一、成田龍一「ガイドマップ60・70年代」『戦後日本スタディーズ2「60・70」年代』（紀伊國屋書店、2009年）
- (4) 東浩紀『動物化するポストモダン』（講談社現代新書、2001年）
- (5) 宇野常寛『リトル・ピープルの時代』（幻冬舎、2011年）
- (6) 思想運動としてのTBS闘争については、安田常雄「テレビの中のポリティクス」安田常雄編『社会を消費する人びと』（岩波書店、2013年）を参照。安田は60年代後半に起こったTBS闘争における今野勉らの動向に着目し、彼らの取り組みを60年代当時の新興メディア・テレビのあり方をめぐる方法論の模索と位置づけ、社会運動や政治運動とは異なる一種の思想運動として捉え直した。実相寺昭雄や円谷一、飯島敏宏、橋本洋二といったTBS系の「ウルトラマン」「セブン」スタッフの多くは、今野らとドラマ制作に関しては思想的に近似しており、実相寺のように今野と盟友関係にあった者も少なくなかった。
- (7) 拙稿「「ウルトラマン」「ウルトラセブン」のポリティクス」『駿台史学158号』（駿台史学会、2016年）
- (8) 前掲『リトル・ピープルの次代』
- (9) 小谷野敦『ウルトラマンがいた時代』（KKベストセラーズ、2013年）
- (10) 第二期ウルトラシリーズ後半の「A」「タロウ」「レオ」における物語構造の単純化に関しては、拙稿「1970年代初頭の人びとの正義に関する思考様式—第二期ウルトラシリーズの制作過程分析を中心に—」『明治大学大学院文学研究論集第48号』（明治大学大学院、2018年）を参照。
- (11) 「ウルトラセブン」終盤期以降の円谷プロダクションの不振と金城哲夫の関係については、前掲「「ウルトラマン」「ウルトラセブン」のポリティクス」を参照。
- (12) 円谷一（つぶらや・はじめ）1931年4月生まれ。演出家、プロデューサー、作詞家。TBS入社後、東芝日曜劇場などの演出を経て、66年「ウルトラQ」以降、「ウルトラマン」「ウルトラセブン」でメイン格の監督を務め、金城哲夫の世界観になくはならない演出家として存在感を發揮する。父・英二の急逝をうけTBS退社、円谷プロの二代社長として経営悪化する同社の立て直しに奔走。73年、父の死後わずか3年後に他界。
- (13) 『帰ってきた帰ってきたウルトラマン』（辰巳出版、1999年）11頁。
- (14) 『特撮全史1970年代ヒーロー大全』（講談社、2016年）4～5頁
- (15) 橋本洋二（はしもと・ようじ）1931年生まれ。鳥取県出身。東京教育大学（現筑波大学）を卒業後、ラジオ東京（現TBSラジオ&コミュニケーションズ）に入社。66年にテレビに移行。67年からは「ウルトラセブン」の制作に加わる。「帰ってきたウルトラマン」でもTBS側のプロデューサーを担当。以降「A」「タロウ」「レオ」と第二期ウルトラシリーズに一貫して関与した。
- (16) 前掲『帰ってきた帰ってきたウルトラマン』12頁。
- (17) 『不滅のヒーローウルトラマン白書』（朝日ソノラマ、1982年）82頁。
- (18) 上原正三（うえはら・しょうぞう）1937年2月生まれ。沖縄出身。中央大学進学のため上京。卒業後に一旦帰郷するが、執筆した「収骨」が芸術祭一般公募で佳作入選。受賞のため再上京した際、同郷の金城哲夫の勧めで円谷プロ入社、「ウルトラQ」で脚本家デビュー。「ウルトラマン」「ウルトラセブン」でも脚本を手掛けたが、金城の円谷プロ退社をうけ自身も退社。71年「帰ってきたウルトラマン」で主脚本家をつとめ「ウルトラ」の現場に復帰する一方で、「仮面ライダー」の企画立案にも参加。以降、「秘密戦隊ゴレンジ

ャー」や「宇宙刑事ギャバン」などの主脚本、「仮面ライダーBLACK」や「仮面ライダーJ」でも脚本を執筆するなど、60年代から2000年代にいたるまで幅広い期間にわたり、多くのアニメ・特撮ドラマの脚本を執筆した。

- (19) 本多猪四郎（ほんだ・いしろう）1911年5月生まれ。山形県出身。東宝系列の映画監督として「ゴジラ」などの多くの特撮映画で円谷英二とタッグを組んだ。1993年没。
- (20) 『帰ってきたウルトラマンパーフェクトファイル』（講談社、2015年）137頁
- (21) 「帰ってきたウルトラマン」第1話「怪獣総進撃」。監督：本多猪四郎，脚本：上原正三。
- (22) 前掲『帰ってきたウルトラマンパーフェクトファイル』20頁。
- (23) 「ウルトラマン」第20話「恐怖のルート87」。監督：樋口祐三，脚本：金城哲夫。
- (24) 「ウルトラマン」第32話「果てしなき逆襲」。監督：鈴木俊継，脚本：藤川桂介。
- (25) 「ウルトラマン」第16話「科特隊宇宙へ」。監督：飯島敏宏，脚本：千東北男。第23話「故郷は地球」。監督：実相寺昭雄，脚本：佐々木守など。
- (26) 「ウルトラセブン」第14・15話「ウルトラ警備隊西へ（前・後編）。監督：満田かずほ，脚本：金城哲夫。第26話「超兵器R1号」。監督：鈴木俊継，脚本：若槻文三など。
- (27) 「ウルトラマン」第33話「禁じられた言葉」。監督：鈴木俊継，脚本：金城哲夫。「ウルトラセブン」第42話「ノンマルトの使者」。監督：満田かずほ，脚本：金城哲夫など。とくに「セブン」41話は長らく金城の沖繩人として帰属意識の動揺がテーマの源泉であると繰り返し論ぜられてきた。
- (28) 「ウルトラマン」第30話「まぼろしの雪山」。監督：樋口祐三，脚本：金城哲夫。
- (29) 「ウルトラセブン」第8話「狙われた街」。監督：実相寺昭雄，脚本：金城哲夫。
- (30) 科学至上主義への批判は特に「ウルトラマン」で多く見られ，第12話「ミイラの叫び」。監督：円谷一，脚本：藤川桂介。第26・27話「怪獣殿下（前・後編）。監督：円谷一，脚本：金城哲夫・若槻文三。などは，善意の科学者の探求心や学究意欲が結果として怪獣を呼び覚まし，大きな悲劇を生む結末となっている。
- (31) 「帰ってきたウルトラマン」第2話「タッコング大逆襲」。監督：本多猪四郎，脚本：上原正三。
- (32) 前掲「「ウルトラマン」「ウルトラセブン」のポリティクス」
- (33) 「ウルトラセブン」第17話「地底GO！ GO！ GO！」。監督：円谷一，脚本：上原正三。
- (34) 前掲『帰ってきたウルトラマンパーフェクトファイル』134頁。
- (35) 前掲『帰ってきたウルトラマンパーフェクトファイル』129～130頁
- (36) 「帰ってきたウルトラマン」第5話「二大怪獣東京を襲撃」。監督：富田義治，脚本：上原正三。防衛隊長官と郷秀樹隊員の台詞。
- (37) 「帰ってきたウルトラマン」第6話「決戦！ 怪獣対マット」。監督：富田義治，脚本：上原正三。疎開命令を拒む坂田兄妹と郷，MAT隊員の台詞。
- (38) 「帰ってきたウルトラマン」第11話「毒ガス怪獣出演」。監督：鍛冶昇，脚本：金城哲夫。
- (39) 前掲『帰ってきた帰ってきたウルトラマン』18～19頁。
- (40) 「帰ってきたウルトラマン」第13話「津波怪獣の恐怖 東京大ピンチ（前編）」第14話「二大怪獣の恐怖 東京大竜巻（後編）。監督：富田義治，脚本：上原正三。
- (41) 「帰ってきたウルトラマン」第18話「ウルトラセブン参上！」。監督：鍛冶昇，脚本：市川森一。
- (42) 「ウルトラ兄弟」という表現は，「帰ってきたウルトラマン」最終話において，侵略宇宙人が初代ウルトラマン，ウルトラセブン，ウルトラマンに加え，「ウルトラマン」最終話でわずかに登場したゾフィーを加えた4人のウルトラマンを「ウルトラ兄弟」と呼んだことに端を発する。
- (43) 「読売新聞」1971年7月10日朝刊23頁
- (44) 『語れ！ウルトラマン』（KKベストセラーズ，2012年）74頁。
- (45) きくち英一『ウルトラマン・ダンディー～帰ってきたウルトラマンを演った男』70頁
- (46) 前掲『不滅のヒーローウルトラマン白書』85頁。
- (47) 「帰ってきたウルトラマン」第22話「この怪獣は俺が殺る」。監督：山際永三，脚本：市川森一。
- (48) 「帰ってきたウルトラマン」第33話「怪獣使いと少年」。監督：東條昭平，脚本：上原正三。
- (49) 2015年9月29日，上原正三，田口成光，鈴木清へのインタビューより。

- (50) 前掲『帰ってきた帰ってきたウルトラマン』38頁。
- (51) 前掲, 上原正三, 田口成光, 鈴木清へのインタビューより。
- (52) 「帰ってきたウルトラマン」第37話「ウルトラマン夕陽に死す」。監督: 富田義治, 脚本: 上原正三。
- (53) 「帰ってきたウルトラマン」第38話「ウルトラの星光る時」。監督: 富田義治, 脚本: 上原正三。
- (54) 前掲, 上原正三, 田口成光, 鈴木清へのインタビューより。
- (55) 前掲『帰ってきたウルトラマンパーフェクトファイル』138頁。
- (56) 「帰ってきたウルトラマン」第41話「バルタン星人 Jr の復讐」。監督: 佐伯孚治, 監督: 長坂秀佳。
- (57) 「帰ってきたウルトラマン」第34話「許されざるいのち」。監督: 山際永三, 脚本: 石堂淑朗, 原案: 小林晋一郎。
- (58) 例えば2016年7月9日にNHK BSで放送された「祝ウルトラマン50乱入 LIVE 怪獣大感謝祭」で取り上げられたファンが選ぶウルトラシリーズの名エピソード10選の中で、「怪獣使いと少年」が2位, 「許されざるいのち」が9位にランクインするなど, 現在でもファンに強い印象を残している作品と言える。
- (59) 前掲『帰ってきた帰ってきたウルトラマン』128頁。
- (60) 前掲, 上原正三, 田口成光, 鈴木清へのインタビューより。
- (61) 小此木啓吾『モラトリアム人間の時代』(中央公論社, 1978年)。小此木は70年代以降, 高学歴化による社会進出年齢の上昇などを背景に, 柔軟な感性を持つ一方で社会に対し当事者性をあまり持たない(見いだせない)若者を「モラトリアム人間」と評した。単純に世代に当てはめるのであれば, 71年当時高校生だった小林晋一郎はまさに「モラトリアム人間」の世代であると言える。
- (62) 前掲「1970年代初頭の人びとの正義に関する思考様式—第二期ウルトラシリーズの制作過程分析を中心に—」において, 「A」「タロウ」「レオ」の物語や造形設定の形成過程は詳述した。