

Title	ゴジラ状無意識
Sub Title	On the monstrous planet : or, how Godzilla makes a Roman holiday
Author	巽, 孝之(Tatsumi, Takayuki)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2012
Jtitle	Booklet Vol.20, (2012.) ,p.49- 64
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	Godzilla and Astro Boy 2 図版削除
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000020-0049

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ゴジラ状無意識

異 孝之

初めて読んだSFは、かの名探偵シャーロック・ホームズの生みの親コナン・ドイルが1912年に発表した『失われた世界』だった。1億7千万年前に地球上を闊歩していた恐竜たちが、いまでも南米アマゾンの奥地に生息しているという設定もさることながら、それを確認する探検旅行へ赴き、翼竜を拿捕して戻り、公式発表に学者生命を賭けるイギリス人古生物学者チャレンジャー教授の姿が強烈だった。

もちろん、わが国では空想科学小説と訳される「サイエンス・フィクション」(Science-Fiction)という単語そのものを1851年に初めて考案したのはイギリスの書店経営者にして文筆家ウィリアム・ウィルソンだったとはいえ、それが文学サブジャンルとしての「SF」になるには1926年、ルクセンブルク系アメリカ人技術者ヒューゴー・ガーンズバックが世界初の専門誌『アメージング・ストーリーズ』を創刊するまで待たなければならないため、ジャンル創設以前に発表された『失われた世界』をSFなる略称で呼ぶのは問題があるかもしれない。だが、わたしが同作品をジュブナイル版で読んだのはすでに1960年に2度目の映画化が成り、折しも我が国初の専門誌が早川書房より空想科学小説誌『SFマガジン』1960年2月号(発売は1959年12月末)として刊行されたのち、小学校低学年の1963年あたりのことであったから、『失われた世界』は古典なる冠を付けずとも、文字どおりのSFにはかならなかった。というのも、1954年に我が国初の怪獣映画『ゴジラ』が公開された翌年1955年に生まれたわたしにとって、ドイルの恐竜を彷彿とさせる怪獣が暴れ回る円谷映画はすでにシリーズ化しており、古典SFと怪獣映画のあいだにはさほどの差異を感じていなかったからである。わたしはすでに元祖『ゴジラ』以上にシリーズものとしての『キングコング対ゴジラ』(1962年)や『三大怪獣 地球最大の決戦』(1964年)に惹かれる新世代に属していた。

その意味でも、1951年の『アトム大使』を皮切りに、ほんの少し年長の先輩たちが夢中になっていた『鉄腕アトム』にしても、遅れて来た世代



手塚治虫『鉄腕アトム——地上最大のロボットの巻』(1965年)

背後の青い巨大ロボットがアトム最大の敵ブルーローで当時から人気も高く、21世紀に入り浦沢直樹が彼を主役にリメイクした『PLUTO』は2010年、年次日本SF大会参加者の投票により第41回星雲賞コミック部門賞を受賞した。

だったため、シリーズの中でも怪獣映画に近く、アトム自身が世界標準の中で相対化されてしまう『地上最大のロボット』(1965年)がいちばんのお気に入りである。昨今では、手塚治虫の衣鉢を継ぐ浦沢直樹が、明らかに怪獣映画に影響を受けた『20世紀少年』『21世紀少年』(1999年-2007年)ののち、『地上最大のロボット』のリメイクである『PLUTO』(2009年)を完成させたときには快哉を叫んだものだ。アトム・ファンと怪獣ファンは必ずしも相容れないが、にもかかわらず『地上最大のロボット』が両者をつなぐ奇跡の絆であることを、浦沢は熟知していたのである。

1. 怪獣民俗学事始

怪獣ゴジラの起源については、とうに結着がついているように見える。1954年3月、ビキニ環礁で行なわれたヒロシマ型原爆1000個分の水爆により、日本の第五福竜丸をはじめとする1000隻以上の漁船が被爆した事実を受け、まさにこの実験により古代の恐竜、正確には「ジュラ紀から白亜紀にかけ水棲爬虫類から陸上獣類へ進化する過程の生物」が安住の地を追い出され姿を現したものが、架空の島・大戸島の伝説の怪獣「呉爾羅」の名を冠されることになり、今日の「ゴジラ」となった。「ゴリラ」と「クジラ」のあいのこが「ゴジラ」になったとも言われるが、それは当時の東宝社員の渾名にもとづく俗説である。つまり、当初の設定では、とくに水爆の放射能で突然変異したとは明言されていなかったにもかかわらず、やがてこの核実験による影響が重んじられるようになり、1991年の『ゴジラ対キングギドラ』では南方の孤島に生息し続けた恐竜ゴジラのビキニ沖核実験による怪獣化が、初めて公式の設定に据えられた。

このようにさかのぼってみると、初代『ゴジラ』の設定が思いのほかドイル『失われた世界』に近いことがわかる。われわれはあのように巨大で超自然的な威力を発揮し放射熱線まで吐く怪獣なのだから古代の恐竜そのものではありえず、核実験下の突然変異体だと信じ込んできたが、じっさ

いには古代の恐竜がこの地上のどこかにひっそりと生き延び、怒りのあまり人類社会を襲撃するようになったという構想なのだから、これはむしろユダヤ教以来の「失われた種族」ないし「滅びゆく種族」をめぐる物語の一変型であろう。旧約聖書には12の部族が記されているが、紀元前722年にアッシリアによって滅ぼされた十支族のゆくえが不明となり末裔も探し出すことができなくなったがために、それがむしろ後代の想像力をかき立て、中には失われた支族が中国で生き延びているのではないかとする説も展開され、きわめつけとして我が国ではアイヌ民族をも巻き込んだ日ユ同祖論、すなわち日本人とユダヤ人の同一起源説すら唱えられていた。とりわけ19世紀末から20世紀初頭にかけて、近代化のピークともいえる時期に文化人類学や民俗学が発展したことも、このような「滅びゆく種族」の神話伝説や民間伝承の保存と無縁ではあるまい。げんにドイルの『失われた世界』はまさにそのころ、1912年に発表されているのであるから、これはイギリスの社会人類学者ジェイムズ・フレイザー卿が未開社会の神話・呪術・信仰を集積した『金枝篇』（1890-1911年で一応の決定版、のちに索引と文献目録、補遺が付加されて1936年に完全版）を、我が柳田国男が滅びゆく東北の民間伝承を蒐集した成果にして日本民俗学の聖典と言われる『遠野物語』（1910年）を発表したのと、まったくの同時代にあたる。加速する西欧近代への反動が最も古い民俗学的想像力を復活させるという逆説は、世紀転換期にはそれこそグローバルな規模で自然化されていたのだ。その意味で、2011年12月9日（金曜日）の午後に行われた慶應義塾大学藝文学会シンポジウム「文学は危機を迎えているか？」（於・北館ホール）において、国文学専攻の川村晃生教授とともに登壇した仏文学専攻の牛場暁夫教授が、『ゴジラ』が水爆実験によって共同体の記憶、とりわけ恐竜をも神とする日本神話と呼び起こしたことの意義を強調したのは正しい。

というのも、かつて文芸評論家の長山靖生は著書『近代日本の紋章学』（青弓社、1992年）において、ゴジラの起源をめぐる野心的な神道的再解釈を試みているからである。現在、ゴジラの英語表記が“Godzilla”すなわち何らかのかたちで「神」（God）を含んだ綴りであるのはよく知られるところで、現代日本の劇団にはそれを逆輸入して劇団名に採用しているところすら見つかるほどだが、長山によれば、ゴジラ誕生の背後に日本独自のかたちで宗教的脚色を施された恐竜伝説がひそむとすれば、この英語表記ほどに正しいものはないという（前掲書188頁）。

では、いったいどのようないきさつで、神道に恐竜伝説が組み込まれたのか。

もともと神道系の諸派は、廃仏毀釈などによって国家的に保護されてきたけれども、キリスト教や仏教のように明確な経典や教義を備えていなかったせいで、近代的信仰を喚起する宣教機能において限界があった。この限界を突破しようと工作したのが、幕末から活動を始める神道系思想家で

論理的言霊神国論者とも呼ばれる大石おおいし擬ごり真ま素す美みであり、彼は聖書神話に対抗するべく自らのイタコの才覚を活かし、稗田阿礼の霊から聞き出したという名目により、神道の体系へ人類恐竜起源説を組み込んでいく。

この大石擬真素美=稗田阿礼の説に従えば、すべての生命の起源は、近江が高天原と呼ばれていた時代に、ここに集った神々が発した気が石胞となり、まさにその石の卵から誕生したのだという。しかも人間の祖先になった生物は「金属のように光り輝く鱗の肌を持ち、巨大な頭を振り立てて、岩から這い出してきた竜の姿」を採っており、「その聖なる巨大な力を人類も形象しうる」という。稗田阿礼の霊言でありながら妙に当時普及していたダーウィン進化論とも共振するこの発想は、しかし出口王仁三郎の大本教をはじめとする新神道系の新興宗教へ多大なるインパクトを与えた。たとえば大本教イデオログの浅野和三郎は、人類へ進化しなかった竜体の一部はいまなお地中で竜神として生き続けていると説き、荒深道齊は『記』『紀』に見える出雲神話は、もともと人類が竜であった時代、すなわち三畳紀から白亜紀にかけての恐竜時代のことを語ったものなのだと、ダイナミックに断定したほどだ。アメリカ南部の保守的地方においては、21世紀を迎えたいまなお聖書の創世記を信仰し、それがダーウィン進化論といかに矛盾しないか、聖書のリヴァイアサンにしても巨大古生物と想定すればいかに意味が通るかを証明するのに血道をあげる特殊創造説クリエーションイズムの風潮が色濃いが、それを彷彿とさせる日本神話再構築の試みが、すでにして明治から大正にかけての時代に大きな力を持っていたことになる。

かくして、西欧ではリヴァイアサンと呼ばれて国家論の骨子を成した大いなる存在が、日本においても明治維新後、ダーウィン進化論以後の神聖国家再建論の渦中で大いに再利用されたことが、よく理解されるだろう。たしかに西欧近代国家を支えた最大の力がリヴァイアサン伝説に支えられた神話体系であってみれば、まさしくそれに真っ向から対抗しようとしたら、日本の国家論内部で恐竜伝説を徹底的に作り替え本質的に組み込むほかに、道はない。そして、まさしくこうした神道系新興宗教が、同時代のイギリス神秘思想とともに信じていた前提というのが、ジュラ紀を2億年前から1億4千万年前ではなく200万年前とし、その時代に人類と恐竜種族が共存していたという仮説なのだ。こうした文化史を原作者である作家・香山滋が何らかのかたちで意識していたのは、映画『ゴジラ』内部で山根博士が、国会の専門委員会席上、ゴジラの出自を説明するのにジュラ紀を「今からおよそ二百万年前、恐竜やプロントサウルスなどが全盛を極めていた時代」と定義していることから一目瞭然ではないか、と長山靖生は分析する(前掲書187-188頁)。じっさい香山は自ら映画シナリオを執筆したのちに小説化も試みているが、そこにも下記の説明が残っている。「——今からおよそ二百万年前、恐竜やプロントサウルスなどが全盛をきわめていた時代——学問的には侏羅紀ジュロと云うのですが……」(筑摩版67頁)

ゴジラが恐竜の末裔であると同時に神格化されなくてはならなかったゆえんは、まさにその存在そのものが神国日本を背負っていたからだ。ゴジラが人々に与えるのは、単に核時代の恐怖に限らず、神的存在そのものの畏怖でなくてはならなかった。

このようなゴジラ誕生の宗教的文化史をふまえるなら、1980年代以降のアメリカ人が、怪物ゴジラを進化論的突然変異体どころか、時に経済大国日本そのものの怪物性を表象するイメージとして受け止めたのも、無理からぬことだろう。当初こそ、核兵器の悲劇をまるごと表現し人類全般へ攻撃するかのようには思われたゴジラであったが、やがてシリーズ化されるに従い、それは神話のとおり日本の守護神という地位を回復し、あたかもアメリカから与えられた原子力文明の守護神であるかのごとき印象さえ醸し出すようになっていく。核の被害者だったはずの怪獣が核の擁護者へと転じて行くのは、まさしく戦後から高度成長期、高度資本主義時代を経て発展して行く日本そのものの突然変異の歩みそのものだ。

我が国の核の想像力が生み出した最大の怪獣であるかぎり、アメリカにとって必ずしも200万年前という仮説を立てずとも、脅威の他者たる恐竜と西欧近代の覇者たる人類とが共存し闘争する時代はまだ続く。

2. 怪獣のいない灯台

だが、ここで提起したいのは、べつに怪獣ゴジラの起源を世紀転換期へ再定位するという時間軸上の再検討ばかりにとどまらない。それ以上に、むしろ19世紀半ばにおける環太平洋の相互交渉からゴジラが生まれて来たという空間軸上の再構築を絡めてみたいのである。かつて我が国を代表するSF作家・小松左京は1963年に発表した作家宣言「拝啓イワン・エフレーモフ様」の中で『ゴジラ』を評価し「科学の発達で、再び現代に復活させてしまった原始的恐怖のシンボルとして、『モビィ・ディック』などよりはるかに現代的な怪物」と述べたが、それには理由がある。じつのところハーマン・メルヴィルがマシュー・ペリー提督の黒船による日本来航にほんの2年先行する1851年に出版した『白鯨』（モビィ・ディック）と1954年映画の『ゴジラ』とのあいだのほぼ100年間には、メルヴィルの同時代作家たるもうひとりのアメリカ・ロマン派作家エドガー・アラン・ポーの衣鉢を継ぐと言われるアメリカの代表的幻想SF作家レイ・ブラッドベリをはさんで、容易には解きほぐせない因縁が潜んでいるからである。というのも、ブラッドベリの短篇「霧笛」（1951年）が映画『原子怪獣あらわる』（1953年）のヒントとなり、まったく同じころジョン・ヒューストン監督からオファーを受けていたブラッドベリが映画版『白鯨』（1956年）に脚本参加したという経緯は、あまりにもよく知られているためだ。文学史的に考えれば、メルヴィル原作の『白鯨』があったからこそ我々が『ゴジラ』も成立したと考えるのが自然な順序だが、しかし映画史的に考えれば、むしろ『ゴジラ』があったからこそ『白鯨』における白子

の抹香鯨モビィ・ディックの怪物性、いや怪獣性が強調されることになったのである。

ひとまず、現代アメリカ文学を代表する女性作家として何度となくノーベル賞候補に推され続けているジョイス・キャロル・オーツが2008年に上梓した最新連作短篇集『嵐の夜!』を一瞥するところから始めよう。ここに収められた、エドガー・アラン・ポーからエミリ・ディキンソン、マーク・トウェイン、ヘンリー・ジェイムズ、アーネスト・ヘミングウェイにおよぶ文豪たちの最期をめぐる想像力豊かなメタ小説5編はいずれも読み応え充分だが、とりわけ巻頭を飾る「死後のポーまたは灯台」は衝撃的な出来映えであった。1809年1月に米国北東部マサチューセッツ州ボストンに生を享け1849年10月に南部メリーランド州ボルティモアで客死したポーといえば、ナサニエル・ホーソーンやハーマン・メルヴィルと並ぶ19世紀中葉のアメリカ・ロマン主義時代、通称アメリカン・ルネッサンスの代表的作家として、知らぬ者はない。彼はほんの40年しかない人生のうちでもその後半の20年間は最晩年に至るも創作力の衰えを見せず、死せる幼妻ヴァージニアとともに晩年のセアラ・ヘレン・ホイットマンなど複数の恋人を盛り込んだとも言われる名詩「アナベル・リー」や、南部貴族社会の危機を寓話化した傑作短篇「ホップフロッグ」などを書き継いだが、なかでもハーヴァード大学／ペルクナップ社版ポー全集の編纂者トマス・オリヴ・マボット教授が未完の遺作と認定した「灯台」“The Light-House”ほどに、後世の作家たちの想像力を掻き立ててきたテキストはない。

「灯台」の舞台は18世紀末の北欧、この作品の主体をなす日記がカバーするのは1796年1月1日から3日までの3日間。語り手は、どうやら最近、灯台守の役職をあてがわれた高貴なる生まれの人物。相棒といえば、ネプチューンという名の犬がいるだけ。仕事の内容そのものは単純きまわりないとはいえ、彼はそこで圧倒的な孤独感を覚えながらも自分の本を執筆中だ。やがて彼は、仕事を続けるうちに、そうした孤独を楽しむようになり、この灯台内部をくまなく観察するようになる。彼がここで灯台の建築をシリンダー型の空洞構造 (the hollow interior) として記述し、1月3日の日記はその内部における自らの存在がほんとうに安全なのかどうかを思索しながら結論の出ないところで、原稿は途切れている。客観的に見れば、この灯台はとても高く全長180フィートほど、低潮の線からは常時160フィートほどが地上に出ており、高潮の線からも常時50フィートほどが地上に出ている計算だ。けれど、最終パラグラフにも暗示されているように、船乗りたちにいわせれば、南西の風が吹く時など、このあたりの海域の波は、マゼラン海峡西という例外をのぞき、世界のどこよりも高くなるという不安がある。しかも、この灯台は鉄で打ち付けられているというものの、語り手が最終行で洩らすように、その建築の基盤の部分は、どうやらきわめてやわな白亜でできているらしいという、もうひとつの不

安が残る。そして、その直後に書き込まれた「1月4日」の部分の日記はとうとう1行も書き込まれないまま、この短いテキストは中断してしまう。

かくも謎めいた結末が暗示しているのは、作家が最晩年を迎えて自身の生物学的起源、シェイクスピア女優として名声を博したエリザベス・アーノルド・ホプキンスが英国から米国はボストンの土を踏んだ1796年1月3日の移民者的視線を追体験しようというモチーフであろう。

1849年に書き進められながらも、作家の突然の死によって中断を余儀なくされたとおぼしきこの短篇は、少なくとも19世紀のうちには公表されなかった。やがて今世紀に入り、1942年の段階で、当初バラバラのかたちで残された四葉の肉筆草稿がひとつの作品であることに気づき巧みにとりまとめたのが、前掲マボット教授である（同全集第3巻 [1978年] に草稿写真とともに再録）。

そんないきさつがあったためか、マボット自身の示唆により現代アメリカの代表的恐怖小説家ロバート・ブロックが何とポーとの共作というかたちで物語を完成させ『ファンタスティック』誌1953年2月号に発表するに至る。そればかりか、同じく現代アメリカの代表的歴史改変小説家スティーン・マーロウが「灯台」からヒントを得て失われた大陸を求めるメタフィクション長編『世界の果ての灯台』（邦題『幻夢』）を1995年に刊行。灯台を舞台にした小説群がなぜか船舶ならぬ恐怖を誘うことの多い傾向に鋭く着目したチャールズ・ウォーは1990年にはポー作品を筆頭とする同傾向の英米短編17編を厳選して『灯台ホラー』（*The Lighthouse Horrors*）なるアンソロジーを共同編集してみせし、最近では2006年に、おそらくは作家の生誕200周年を2009年に控えていたからであろう、クリストファー・コンロン編でジョン・シャーリイら実力派によるポーへのオマージュ短篇をずらりと集めた競作アンソロジー『ポーの灯台』（*Poe's Lighthouse*）までお目見えするなど、その人気は衰えるところを知らない。何しろ文豪未完の短篇であるから、これに挑戦すれば誰もがポーの競作者ならぬ共作者になれる、というのが魅力の一端だろう。そしてその系譜の最新の収穫として、オーツ作品が加わったのだ。

では、彼女はいったいどのようにこの未完作品を「完成」させようとしたのか。オーツはまず同作品の冒頭の日付をわざわざ「1849年10月7日」すなわちポーの命日に据え、さらに南米はチリに位置する灯台で灯台守となったポーが、この命日をも生き延びるばかりか、さらには灯台の地下より出現した両生類に属する一ツ目の怪物を最新にして最愛の恋人ヘラと呼び異種混淆ロマンスに陥るといふ、限りなくH. P. ラヴクラフトに近く、読みようによってはわが江戸川乱歩のエログロナンセンスすら彷彿とさせる文学実験を行ってみせた。とりわけ人類と交わるこの怪物のおぞましきは天下一品なのだが、さてここで彼女が灯台の地下に恐るべき怪物を潜ませたことは、たんなる物語学上のギミック以上に、文学史上の謎をひとつ解き明かす手助けとなる。

というのも、この未完成短編「灯台」が熱狂的なポー愛読者および後継作家を魅了して来たのは言うまでもないが、人間と怪物の邂逅といったら、同作品への最大のオマージュの極致、レイ・ブラッドベリが灯台と古生物学を融合した前掲名作短篇「霧笛」(1951年)を挙げなければならぬからである。ブラッドベリ本人はその影響を告白していない。にもかかわらず、名作『火星年代記』における「第二のアッシャー邸」に見られるようにポーをとことん読み込んだ作家が、今日これほどまでに19世紀の文豪との共作熱を煽っている未完成作品を意識していなかったとは、想定しにくい。そして「霧笛」こそは『原子怪獣あらわる』はもちろんわが『ゴジラ』にも、ひいてはマイクル・クライトン原作『ジュラシック・パーク』の映画化3部作にも影響を及ぼした名作であった。

3. 滅びゆく種族の帰還

ブラッドベリの「霧笛」“The Fog Horn”は、いともロマンティックな短篇である。

なにしろ、夜な夜な岸边に聳る灯台の霧笛に応じて20マイルの深みより、太古の恐竜が、とうとうすがたを現わすのだ。怪物は霧笛を仲間の呼び声と信じ、その音を発する灯台をも自分の同胞だと信じて、暗く冷たい海の闇から昇ってきたのである。

おそらく恐竜は一族最後の一頭として、100万年の孤独を堪え忍び、家族の帰りを待っていたにちがいない。けれどもそのあいだ、空からは爬虫類が消え、大陸では沼地が干上がり、やがて人類が白蟻のように丘の上を走り回り始めた。

それを知らない恐竜が灯台をめざしたのは当然とはいえ、しかし現実にこの霧笛を発する人工の機械を注意深く観察したのちの彼あるいは彼女は、深い当惑を隠さない。そこで灯台守は実験を試み、いきなり霧笛のスイッチを切る。

その瞬間——あまりの孤独感にさいなまれた恐竜は、一気に灯台へ襲いかかり、建物全体を破壊してしまう。あとに残ったのは、倒れた塔の石材と、岩石に付着した緑色の悪臭と、そしてその周辺をうるさく飛び回る蠅の一群だけ。

果たして、あの恐竜は夢にすぎなかったのか、それともまったく逆に、むしろわれわれ人類の側が恐竜の見た夢なのか？

ブラッドベリ作品のベストを選べといわれたら、これをトップに推す人は、決して少なくあるまい。作家自身が根っからの恐竜マニアであるという事実も重要だが、それ以上に、ここで描かれる恐竜がまさに「失われた種族」であるという点において、もともと「滅びゆく民族」に感情移入の強い日本の読者層に受容されやすかった経緯は見逃すべきではない。げんに最近のSFアニメの傑作、磯光雄監督の『電脳コイル』(2007年)にも電脳化された恐竜の幻影が、明らかに「霧笛」へのオマージュとして、さし

はさまれていた。

かくして「霧笛」が前掲誌に発表されるやいなや、怪物が灯台を襲うというイラストレーションが効を奏し、ハリウッドが映画化権を買い取り、1953年にはワーナー・ブラザース作品『原子怪獣あらわる』（“The Beast from 20,000 Fathoms”）のタイトルで公開される。製作者ジャック・ディーツ&ハル・チェスター、監督ユージン・ローリー、脚本ルー・モーハイムとフレッド・フライバーガーという布陣で、人形アニメーターとしては何とこれが正式な単独デビューとなるブラッドベリと同年（1920年生まれ）の友人レイ・ハリーハウゼンが起用された。

ただし映画化である『原子怪獣あらわる』のストーリーに限っていえば、ブラッドベリの幻想短編とはかなり異なり、北極でアメリカ軍の水爆実験が行なわれた影響で甦った恐竜がノヴァ・スコシア沖で漁船を沈没させるわ、メイン州沿岸で灯台を倒壊させるわ、果てはニューヨークに上陸して暴虐の限りを尽くすわと、SF映画評論家・中子眞治氏の『超SF映画』における表現を借りればひどく「大破壊スペクタクル」の赴きが強い。とはいえ、たまたま『原子怪獣あらわる』が日本公開されることになった1954年には、『ゴジラ』が封切られており、日米の本格怪獣映画が時代そのものと共振するかのよう同時発生したことが実感される。

この同年には、森の道社が我が国初のSF専門誌『星雲』を刊行するも単発で終わってしまい、早川書房のSF専門誌『S-Fマガジン』が創刊される1959年暮れまでにあと7年ほども待たなくてはならない時代で、「霧笛」が収録され広く親しまれるに至った翻訳短編集『太陽の黄金の林檎』がハヤカワ・SF・シリーズから出版されるのはさらに下った1962年のことだから、田中も香山もおそらくは「霧笛」を読まぬまま、独自の発想によりブラッドベリ＝ローリーへ匹敵する着想へほとんど同時に到達したものと見てよい。今日ではインターネットの全地球的浸透により、ブラッドベリ作品とローリー監督作品、東宝怪獣映画とのあいだの時系列をそっくりそのまま影響関係で捉える発想が自然化してしまっているが、じっさいにはそんなメディア通信網に恵まれなかった1950年代を身を置き直してみるなら、これは限りなく日米同時多発に近い怪獣象徴だったと思われる。前掲牛場の見解に手を加えるなら、日米を問わず、水爆実験とともに核時代ならではの先端的想像力が必然的に古生物学的想像力をも再燃させたということ、その逆説の物語学こそ最も戦後の環太平洋世界にふさわしいものとして同時多発を促したということ、これが肝心である。

かくして1954年、ピキニ沖水爆実験をはじめ造船疑獄発覚や自衛隊発足など暗い事件が相次ぐなかで、アメリカ映画『原子怪獣あらわる』と国産映画『ゴジラ』の同時多発的日本公開はまさにその恐怖の気分を集約するという意義を帯びた。

以後半世紀が経過したわが国において、ゴジラは市民の敵というよりも国民的英雄として超進化を遂げる。かくして日本の高度資本主義が世界を

席卷し始めた1984年には『ゴジラ』のリメイクが成り、それから間もない1987年には、東芝がココム違反によって反日感情を煽り立て、以後もバブル時代のジャパンマネーを代表する三菱やソニーがロックフェラー・センターやコロムビア映画会社など、アメリカ人の良心ともいべき不動産とともに反感をも買いまくったせいで、1990年にはあたかもそんな風潮を反映したかのようなマイクル・クライトンの日本叩き小説『ライジング・サン』が出版された。げんに『サンフランシスコ・クロニクル』1990年4月5日号には、バブルジャパンをゴジラに託した風刺画が出現した(友野茂『アンチ・ジャパン』に引用)。そこでの怪獣は、頭には「日本」の鉢巻き、胴には「サンフランシスコ大好き!」のTシャツを着て、手には不動産権利書をしっかり握り締めるといういでたちを余儀なくされている。その足元ではサンフランシスコの市民たちがこぞってゴジラへ石を投げつけている(友野茂『アンチ・ジャパン』237頁)。

だが、同時期の1991年には、のちにハリウッド映画の原作『アメリカン・ギャングスター』(2007年)として有名になる作家マーク・ジェイコブスンが、文字どおりゴジラを主人公にしたアヴァン・ポップ小説の傑作『ゴジロ』で作家デビューしているのだから、ますます興味深い。

舞台は1970年代後半の太平洋に位置する放射能島。主人公であり本書の語り手でもあるゴジロは、もちろん怪獣ゴジラをモデルに体長150メートル、体重50トンの巨大ミュータント・トカゲとして再造型されるが(にもかかわらず英語圏で通りのいい前掲「ガジラ」Godzillaではなく何と「ゴジロ」Gojiroなる奇怪な綴りが選択されたのは、こころやさしい作者ができるだけ日本人自身の原音に近い表記を優先させようと考えた結果、すなわちアメリカ人の耳に聞こえる日本人の「ゴジラ」発音にできるだけ似せた結果らしい)、日本の原型と極端に異なるのは、彼が高度な人間的知性とペシミズムの持ち主であるということ、すでにして物語の中では、ゴジロが多くのファンたちから熱狂的な声援を送られるカルト・ヒーローであること、そして必要に応じて巨大な身体から30センチ足らずの小さな身体にまで伸縮可能、それにピームによって時間すらさかのぼることができるということだ。

ゴジロの相棒は、ヒロシマの原爆投下当時に生まれて9年間昏睡状態だった日本人孤児のちに優秀な科学者となるコモド(その語源はインドネシアはジャワ島に実在する世界最大の爬虫類コモド・オオトカゲKomodo Dragonから来ているが、おそらくこの洒落は、彼が昏睡少年Coma Boyであったことにもかけられているだろう)。ひょんなことから両者はテレパシーによる親密な関係を結び、ともに放射能島にくらすことになる。やはり核の影響で遺伝子変調をきたしたフリーク少年少女〈アトム〉たちも、同じところに暮らすゴジロの仲間だ。そう、新たな退化論の実験場か、もうひとつのモロー博士の島かとも見まごう放射能島こそは20世紀末の新たな魔の島々すなわちガラパゴス諸島、新たな進化の実験場として想定されているふしがある。とりわけ日本人少年コモドと突然変異体ゴジロとの心あたたまる超種族的

友情は、それこそ 20 世紀末に最も刺激的なかたちで甦ったハックルベリー・フィンの冒険にほかなるまい。

したがって、やや桁外れな異種族間友情物語として読むだけでもじゅうぶんに面白い小説なのだが、わたしがいちばん感銘を受けたのは、そんなゴジロに、ある日、ハリウッドからお声がかかってからの展開である。ゴジロはこれまでもウェスタンめいた B 級映画で名を成し、人気最高のスタンダップ・コメディアンになっていた。しかし今回の依頼ときたら、〈熱源〉開発者にしてゴジロの宿敵ジョーゼフ・プロメテウス・ブルックス（もちろん原爆製作者ロバート・オープンハイマーがモデル）と共演して、新作映画「ゴジロ VS ジョーゼフ・プロメテウス・ブルックス——決断の谷」の製作に関わるようにという依頼なのだ。

こうした展開がなぜ面白いかといえば、絶滅した恐竜の化石の発見が相次ぐ 19 世紀後半の北米大陸において、アメリカ原住民たるインディアンはまさにかつての恐竜同様、消えゆく民族の運命に甘んじていたいっぽう、ここでマーク・ジェイコブソンは、かつて 1885 年のバッファロー・ビルの野外演劇ワイルド・ウェストにおいて、一世を風靡したインディアンの猛将であり困窮せる生きた伝説シッピング・ブルがシッピング・ブル自身の役回りで雇われたように、ゴジロをゴジラ自身の役で映画産業が雇い、消えゆくもうひとりの古代種族をみごと帰還させるという奇策に出たからだ。かつて消えゆくアメリカ人と見なされたインディアンの象徴性は 20 世紀ではむしろ怪獣ゴジラが肩代わりしており、舞台も 20 世紀のワイルド・ウェストともいえるハリウッドこそが最もふさわしい、というわけだ。

ふりかえてみれば、南北戦争以後、インディアンとの交渉にのぞんだ北軍のフィリップ・シュリダン将軍が、とあるインディアンが「わたし良いインディアン」と言ったのに対し「おれの知ってるインディアンでいい奴というのはみんな死んでしまっている」(The only good Indians I ever saw were dead) と答え、それが以後「良いインディアンとは死んだインディアンである」(The only good Indian is a dead Indian) なる言明へと変容していったが、それはゴジロに象徴される恐竜の運命についても、ひとつの真実を言い当てているだろう。なにしろ、ここにはよい竜とは死んだ竜、よい恐竜とは死んだ恐竜とでも言い換えられる「滅びゆく種族」をめぐる言説的約束事が、再び顔をのぞかせているのである。

『ゴジロ』の舞台はさらに、ハリウッドから原爆実験の地ニュー・メキシコへ移って核時代の巡礼の旅をつづけ、最終的には、原爆の犠牲者コモドと原爆発明者の娘ブルックスが結ばれて、戦後日米関係に関する奥深くもどこか物哀しい洞察が披瀝される。

結語——束の間の平和から高度成長期の平和へ

最後に、冒頭でふれた 1964 年の『三大怪獣 地球最大の決戦』に戻る。



本田猪四郎監督『三大怪獣 地球最大の決戦』（1964年）

国家の守護神と化したゴジラを西郷隆盛に、黄金の外敵キングギドラを金髪碧眼の欧米列強、とりわけアメリカ合衆国にたとえる解釈もある（長山靖生『近代日本の紋章学』203-205頁）。

第1作の『ゴジラ』以降、この怪獣王が核兵器の脅威の象徴から、むしろ核兵器だからこそ地球を死守する守護神へと変容して来たことは、これ以上くりかえす必要はあるまい。もちろん、絶対的恐怖を体現していたゴジラが、いつしかコミカルな芸風を身につけ、それこそマーク・ジェイコブスンが呼ぶごとく「スタンダップ・コメディアン」並みになってしまった変節を見るにつけ、内心忸怩たる思いに駆られるファンも少なくあるまい。ゴジラというリスクを抱き続け、それによって外敵にも備え、国家の万全を期すのだとすれば、ゴジラとはまさしく戦後日本における原発の意義そのものに等しい。当初こそ恐怖の象徴だったものに、いつしか被害者の側が保護されるようになってきているのだから。

とはいえ、どのみちゴジラが変節を余儀なくされたのなら、まさにその水準において徹頭徹尾楽しい怪獣映画は貴重である。そのきわめつけとして、わたしは『ゴジラ』第1作からきっかり10年を経て完成した『三大怪獣 地球最大の決戦』を差し出す。なにしろここでは、いまお縄張り争いのため小競り合いをくりかえすゴジラとラドンの対決の渦中、かつて金星を滅ぼしたキングギドラが襲撃してきたため、ゴジラとラドンの争いにモスラが調停に入って平和主義者としてふるまい、いまや地球上でいさかいを起こしている場合じゃない、国産ならぬ地球産の三大怪獣が力を合わせなければこの強大な地球外大怪獣に立ち向かえないんだぞ、と説得工作に出るのだ。かくしてこれら四大怪獣が、富士の裾野で大決戦にのぞむ。

だから結局『三大怪獣 地球最大の決戦』というのは本土決戦の面白さを描き出した点で、小松左京の初期作品「地には平和を」（1961年）や村上龍の長編小説『五分後の世界』（1994年）と軌を一にする。だが、同作品の魅力をもうひとつ支えているのは、飛行機の爆発事故を生き延びたセルジナ王国のサルノ王女（若林映子）が記憶喪失となり、予言者とも金星人とも名乗る人物として東京に現れ、ラドン復活などいろいろな予言をの

『三大怪獣 地球最大の決戦』のヒロイン、
金星人が憑依したサルノ王女

オードリー・ヘプバーンの人気は我が国の女優陣にも大きな影響を与えたが、とりわけ本作の『ローマの休日』風プロットで輝く王女役の若林映子は、この時点ですでにボンドガールまで演じた国際派として図抜けていた。美女と野獣ならぬ美女と怪獣の実現である。

きなみの中させ、そんな彼女の歩みを、王女の護衛をするはずだった進藤刑事（夏木陽介）が懸命に守ろうとする展開だろう。しかも、サルノ王女に取り憑いた金星人の魂は、自分の星がキングギドラに滅ぼされた轍を二度と踏んではいけない、という明確なメッセージを持っているのだから、ここでも初代『ゴジラ』以来の「滅びゆく種族」のモチーフは健在なのだが、しかし10年を経た本作品ではさらにそれにひとひねりが加えられ、キングギドラ放逐に成功したあとには、金星人の魂は去り、予言者はサルノ王女としての意識を取り戻す。

さて、この進藤刑事とセルジナ国王女という取り合わせはウィリアム・ワイラー監督『ローマの休日』におけるアメリカ人新聞記者ジョー・ブラッドレーを演ずるグレゴリー・ベックとアン王女を演ずるオードリー・ヘプバーンのカップルの日本版である。1954年の日本で『ローマの休日』が初公開された時以来、日本人観客が、豊満でエロティックなマリリン・モンローと並んで、モンローとはまったく対照的に華奢でファッションブルな魅力をもつオードリー・ヘプバーンをも熱愛してきたのは、すでに復習するまでもない。吉村英夫の詳細な研究『麗しのオードリー』によれば、『ローマの休日』の脚本家で当初は名前を伏せられていたダルトン・トランボは戦後から1950年代前半に激化していた赤狩りマッカーシイズムの時代にあって札付きの危険人物であったが、そうした暗い世相に不満を感じていたウィリアム・ワイラー監督は、あえてトランボの脚本を採用し、明るくさわやかなコメディを制作する決心をする。ここで興味深いのは、もともとベルギー生まれのオードリー自身がファシズム思想をもつ父親に捨てられ、反ファシズム思想を貫徹する母親と密着して暮らしてきたという経歴だろう。平和と民主主義を求める反ファシズム＝反マッカーシイズムのイデオロギーが、王女アンが東の間の自由を求めるという『ローマの休日』の銀幕の陰に潜んでいたのは疑いようもない（作品分析は吉村54-94頁、「東の間の自由」については221-222頁）。いっぽう、この映画が初公開された1954年の日本はといえば、造船疑獄が発覚し、自衛隊が発足し、マグロ漁船第五福竜丸がビキニ沖でアメリカの水爆実験に遭遇するという暗

い事件が相次いだ年だった。そうした暗澹たる世相を背景にしながら製作された日本映画が『ゴジラ』だったが、他方、まったく同じ54年に日本公開になる『ローマの休日』がアメリカ人以上に日本人観客を惹きつけたのは、再び吉村英夫によれば、アン王女が手にしたたった1日の自由、いわば「ほどほどの自由」に象徴される。革新と保守双方を満足させる絶妙のバランス感覚が主たる要因ではないかという。かくして、これらふたつの映画がともに日本公開が54年だったことには、奇遇以上の必然がある。『ゴジラ』はアメリカを中心とする核兵器の脅威を、『ローマの休日』は反共マッカーシイズムへの恐怖をそれぞれ表現して、ともに1950年代半ばのアメリカを中核とする世界秩序バクス・アメリカーナの暗部を突いてみせたからだ。

その意味で、『三大怪獣 地球最大の決戦』は『ゴジラ』と『ローマの休日』に代表された50年代半ば、米ソ冷戦下の課題を克服するにはどうすべきか、という明確なヴィジョンを備えている。当時1964年のアメリカはケネディ大統領暗殺直後でベトナム戦争が泥沼化し、折しも歴史学者リチャード・ホフスタッターが『ハーバース・マガジン』1964年11月号に発表した「アメリカ政治におけるバラノイド・スタイル」で分析したバラノイア症候群を体現するかのごとく全国民のあいだに陰謀論、転じては疑心暗鬼が飛び交っていたが、いっぽう同年の日本とはといえば、東京オリンピックの年ゆえに東海道新幹線や東名高速も整備され、国民が一丸となってこの祭典を祝うという、高度成長期ならではの高揚感に支えられていた。1954年には「たった1日でもいいからホッと一息つける日がほしい」という気分があったとしたら、1964年にはそれは「国民みんなが一致団結して国家を盛り上げよう」という気分に変っていたのだ。この気分が、「三大怪獣が一致団結して地球を死守しよう」とする『三大怪獣 地球最大の決戦』の気分にも投影されていたのではあるまいか。

もちろん、3.11同時多発災厄のあとになってみれば、ゴジラもアトムもおしなべて、世界唯一の被爆国が日米関係発展という名目のため、自らを痛めつけたはずの原子力を自らを高度成長させる秘薬として抱きしめていく歴史の駆動力だったと批判する風潮が強いのは、よくわかる。我が国のSF作家のうちでも、そうした風潮を促進する広告塔を演じたがために、3.11以後に自己批判に赴いた大原まり子のような人物も含まれている（『3・11の未来』参照）。

だが、そうした風潮にあって忘れてはならないのは、『三大怪獣 地球最大の決戦』に至るまでの段階ですでに立派なシリーズをなしたスターシステムすら築き上げていた東宝怪獣映画は、その2年後の1966年にはウルトラ怪獣TV映画シリーズの端緒である『ウルトラQ』を立ち上げ、それは以後の『ウルトラマン』『ウルトラセブン』に引き継がれ、高度成長期日本特有の大衆文化として多様なメディア・ヒーローを生み出していくということだ。高度成長期の精神というのは、一方では怪獣映画が毎週毎

週東京をプチ壊しつつも翌週にはなぜか元通りに再建し、一方ではスポ根マンガがアメリカ人に追いつき追い越すサイボーグ化を奨励するというかたちで、独特のバイオリズムを日本的主体へ刷り込んでいった。こうした大衆文化ならではのメディア・ヒーローの物語学が高度成長期以後の日本精神を構築したことが疑いえないとしたら、3.11 同時多発災厄において原子力問題ばかりに還元されがちな論争はたんに一面的でしかない。

かつてマーサ・バーターは『爆心へ至る道——アメリカ SF における核爆弾』（グリーンウッド・プレス、1988年）で、SF が生んだ最大のヒーロー・スーパーマンの神話こそ、じつは核戦争を用意し完遂した最大の商品だったと見た（2-5頁）。なるほど、1938年に視覚化されたスーパーマンというキャラクターは、ホロコーストを逃れてクリプトン星から地球へやってきた「移民」であるが、結果的に、あらゆる WASP 中産階級の典型として養育され、やがていかなる戦いのときでも「真理と正義とアメリカン・ウェイ」のために奮闘する徹底した「ナイス・ガイ」、すなわちアメリカ的理想そのものへと成長していく。要するに、彼は第一次世界大戦後を迎えて絶望の淵に立つアメリカ人が渴望していた希望の象徴であり、そのような時代に、ひとが超強力兵器に頼る志向性を具現する者なのだ。不滅で万能で、しかも人間を決して裏切らない、スーパーマンという名の超強力兵器——バーターは、このようなスーパーマン神話がコード化されていたことと、1945年の核投下とは決して無縁ではない、と考えた。スーパーマン神話を中心とするフィクションによって、アメリカ大衆心理内部に、自分たちは攻撃者ではなくて「ナイス・ガイ」だ、自己防衛こそすれ無罪の人々が住む都市を破滅させるつもりなど毛頭ないという思考の枠組が植えこまれたのである。アメリカ的無意識の内部では核の抑止力による平和が目的論を成す物語学が自明化しているように見える。

いっぽう、鉄腕アトムや怪獣ゴジラもまた、まさにそうした発想のもとで生み出されながら、必ずしも欧米的な価値観に翻訳し得ない確固たる日本の条件をも孕む文化的混血生命のキメラであったこと、むしろ破壊を出発点とする創造を無限循環させていく高度成長期最大の文化的エンジンとして国民的英雄となったことは、再認識しておかねばならない。最先端テクノロジーの威力があるからこそ最古の共同体記憶が呼び覚まされるという逆説と、そして超強力兵器の隠喩をなす怪獣の破壊が頻繁に起こるからこそ国家の超迅速な再建と復興が成されるというもうひとつの逆説こそが、アトムとゴジラの存立基盤を支え、戦後日本の高度成長期時代における転換点を成し、惑星思考への第一歩を記したのは、すでに異議をさしはさむ余地がない。

参考文献

Batter, Martha. *The Way to Ground Zero: The Atomic Bomb in American Science Fiction*. New York: Greenwood, 1988.

- Bradbury, Ray. "The Fog Horn" (1951). *The Golden Apples of the Sun*. New York: Doubleday, 1953. 小笠原豊樹訳「霧笛」、『太陽の黄金の林檎』所収（早川書房、1962年）。
- Conlon, Christopher, ed. *Poe's Lighthouse*. Baltimore: Cemetery Dance, 2006.
- Jacobson, Mark. *Gojira*. New York: Atlantic Monthly, 1991. 黒丸尚・白石朗共訳『ゴジロ』（角川書店、1995年）。
- Oates, Joyce Carrol. *Wild Nights!: Stories about the Last Days of Poe, Dickinson, Twain, James, and Hemingway*. New York: Harper-Perennial, 2008.
- Poe, Edgar Allan. "The Light-House" (1849). *Collected Works of Edgar Allan Poe*. 3 vols. Ed. Thomas Ollive Mabbott. Cambridge: Belknap/Harvard, 1969-1978.
- Tatsumi, Takayuki. *Full Metal Apache: Cyberpunk Japan and Avant-Pop America*. Durham: Duke UP, 2006.
- Waugh, Charles et al, eds. *The Lighthouse Horrors: Tales of Adventure, Suspense and the Supernatural*. Moorestown, NJ: Middle Atlantic, 1990.
- 香山滋『ゴジラ』（筑摩書房、2004年）。
- シナリオとノヴェライゼーションを含むゴジラ50周年記念の合本。
- 笠井潔&巽孝之監修『3・11の未来——日本・SF・創造力』（作品社、2011年）。
- 巽孝之『恐竜のアメリカ』（筑摩書房、1997年）。
- 『日本変流文学』（新潮社、1998年）。
- 友野茂『アンチ・ジャパン』（三交社、1995年）。
- 中子真治『超SF映画』（奇想天外社、1980年）。
- 長山靖生『近代日本の紋章学』（青弓社、1992年）。
- 吉村英夫『麗しのオードリー』（講談社、1994年）。

（たつみ たかゆき・慶應義塾大学文学部教授／アメリカ文学）