

|                  |                                                                                                                                                                                                                   |
|------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Title            | 亡霊の生命 : ゴジラ、モスラ、ウルトラマン                                                                                                                                                                                            |
| Sub Title        | Life of a Ghost : Godzilla and the Japanese monster films                                                                                                                                                         |
| Author           | 糸川, 麻里生(Kumekawa, Mario)                                                                                                                                                                                          |
| Publisher        | 慶應義塾大学アート・センター                                                                                                                                                                                                    |
| Publication year | 2012                                                                                                                                                                                                              |
| Jtitle           | Booklet Vol.20, (2012. ) ,p.100- 114                                                                                                                                                                              |
| JaLC DOI         |                                                                                                                                                                                                                   |
| Abstract         |                                                                                                                                                                                                                   |
| Notes            | Godzilla and Astro Boy 4                                                                                                                                                                                          |
| Genre            | Journal Article                                                                                                                                                                                                   |
| URL              | <a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000020-0100">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000020-0100</a> |

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.

# 亡霊の生命

## ——ゴジラ、モスラ、ウルトラマン

糸川 麻里生

### 1. 3月11日——再顕在化した原風景としての「焼け跡」

東日本大震災が起こった2011年3月11日の午後以降の数日間、栃木県栃木市の自宅から移動する術がなくなった私は（東武日光線は完全に止まり、ガソリンスタンドにはガソリンがなかった）、テレビで東北の海岸地域が巨大な津波に吞まれていく映像を繰り返し見ているしかなかった。おそらく、多くの日本人が同様であったろう。やがて津波が引くと、道路区画のみ、あるいはそれさえなくなった「かつて街だった場所」の姿も映し出されるようになった。その光景を見て、「敗戦時と似ている」と感じたのも、私だけではなかったはずだ。昭和37年（1962年）生まれの私は、もちろん第二次世界大戦を経験していないし、焼け野原となった各地の都市の風景も、歴史の教科書の写真として見たのである。ついこの間まで、市街地として賑わっていたはずなのに、突然吹きあれた原爆や焼夷弾の猛火によって、のっぺりとした焼け跡になってしまった場所の写真。私たちは、それが「戦後の出発点」であることを知っていた。あの「焼け跡」の上に、やがて闇市が立ち、ジャズが流れ始めて、「戦後」が始まったのだった。その後の経済的な成長によって、あの焼け跡の上には幾重にも建築が立ち、「発展」が積み重なって、同じ運命をともにしたドイツ人たちが言うところの「戦後零時」はいつしか遠い過去、歴史のページになったと思われるはずだ。

ところが、「戦後零時」は過去にはなっていない。巨大津波が呑み込み、吐き出したあとには、あの「焼け跡」がむき出しの現実として、その恐怖と悲しみに満ちた相貌を再び覗かせたのである。1945年8月に日本人が見た光景は、戦後の原風景でもあったその光景は、過去にはなっていない。戦争が起こらなくても、巨大な天災という形でも、それはいつでも現在化しうる潜在的現実だったのだ。当時の菅直人首相は、国会において現状を「第二次大戦以来の国難的状況」とであると表現した。テレビの街頭インタビューに答えたある中年女性は、「戦争にならなくても、こ

んなふうになっちゃうんですねえ」と嘆いていた。そうだ。「焼け跡」が戦後の原風景であるということは、日本という国家の戦後のあらゆる努力は、「二度と故郷を焦土にしない」という、その一点に向けてなされていたということだった。たしかに、戦後日本の国家運営は多くの場合経済活動を優先する形でなされてきたが、それは富の蓄積を目的としたものではなかった。日本人が求めたのは、ひたすらに「平和」であり、「平穏」であつたろう。しかし、その努力は3月11日の午後、あっけなく崩壊したのである。日本人が、意識的・無意識的に一番避けてきたはずの「焼け跡」が「被災地」と名を変えて、まったく同じ姿でやってきたのだった。

本稿では、今回の震災によって文明の生皮がいとも簡単に引き剥がされ、もう見ないのではないかと思われていた破局の光景が瞬時に再来した経験を出発点に、『ゴジラ』をはじめ『モスラ』、『ウルトラマン』などを再考してみたい。そこには、「戦災」、「天災」という人間が背負い続けてきたふたつの災厄のイメージ、さらに「放射能」という第二次大戦後あらたに加わった科学的破局のイメージが、戦後生まれたさまざまな文化的アイコンの中でも、最も濃厚に表現されているからだ。

## 2. ゴジラはそこにいる——「焼け跡」と「被災地」とつなぐイメージ

戦後、日本人はもう一度「焼け跡」を見るようになった。怪獣映画、とりわけその原点である『ゴジラ』(1954年)においてだ。戦時中にヒットした映画『ハワイ・マレー沖海戦』(1942年)で、米軍当局にさえニュース映像と思込ませるような真珠湾攻撃のシーンをスクリーンに再現してみせた「特撮の神様」円谷英二は、ゴジラによって徹底破壊される東京湾岸の様子を、第二次大戦時に日本人が見た光景とシンクロさせることに成功した。さらに、今、DVDで『ゴジラ』を見返すと、それが東日本大震災の被災地の光景にあまりにも似ていることに驚く。まっ平らに破壊されつくされた土地、あちこちに吹き溜まる瓦礫と木片、ところどころで上がる炎、両側に何もなくなった道路を行く自衛隊(映画中では「防衛軍」)の車両、小学校の体育館の床に、不安そうに、寒そうにうずくまる避難した人たち……。映画はもちろん第二次大戦中の戦火の中を避難する人々をイメージして作られたはずだが、1945年の焼け跡——1954年のゴジラに破壊された街——2011年の被災地は、風景としては驚くほど似通っている。

いつでも現在化しうる潜在的原風景ということを考えるとき、『ゴジラ』において最初に近海に異変が生じやがてゴジラが上陸することになる大戸島の古老が「ゴジラかもしんねえ」と呟くシーンが深い意味を帯びてくる。ゴジラは原子爆実験によって出現した怪物であると同時に、太古の昔から人々にその存在を知られてきた伝説上の存在でもあるのだ。

ゴジラは映画中、災害対策本部で講演した老齢の古生物学者山根によって以下のようにその存在を解釈されている。

「今から 200 万年前、このプロントザウルスや恐竜が全盛を極めた時代、学問的にはジュラ紀、その頃から次の時代、白亜紀にかけて、極めてまれに生息していた海生爬虫類から陸上獣類に進化しようとする中間型の生物であったとみて、さしつかえないと思います。かりにこれを大戸島の伝説にしたがって、ゴジラ、ゴジラと呼称します。(注・スライドを示しながら) これはわれわれが大戸島で遭遇したゴジラの頭部ですが、これから見てもほぼ 50 メートルくらいの大きさの動物であるということが推定されます。それがどうして今回、わが国の近海に現れたか、その点ですが、おそらく海底の洞窟にでも潜んでいて、彼らだけの生存を全うして、今日まで生きながらえておった。それがたび重なる水爆実験によって、彼らの生活環境を完全に破壊され、もっとくたいて言えば、あの水爆の被害を受けたために、安住の地を追い出されたと見られるのであります。」

この説明がおおよそ「古生物学者」らしくない意味不明瞭なものであることは、よく指摘されるところだ★<sup>1</sup>。一億数千年前であるジュラ紀を「200 万年前」と言ってみたり、「海生」と「爬虫類」、「陸上」と「獣類(哺乳類)」を何の説明もなく結び付けてしまったり、「海底の洞窟にでも潜んでいて……」というのも大雑把過ぎる。この不可解なほど「いい加減」な説明が、単なる脚本の不備なのか、なんらかの文化的背景を持ったものなのかは定かではない。たとえば長山靖生は、これを単なる出鱈目とは考えず、恐竜の生きた時代と人類の黎明期が連続していたと考えたり、人類の祖先を恐竜と見なしたりする、進化論から生まれた「近代の神話」と関係している言説と解釈している★<sup>2</sup>。しかし、より重要なのは、ゴジラは「太古」から生き続けており、いつでもその姿を現しうる存在だということだろう。大戸島にもゴジラはかつて上陸したことがあり、その記憶を伝えるために、島民たちは面をつけての「呉璽羅踊り」という風俗を伝承してきたのだ。すなわち、ゴジラは破局そのもののなのだ。だからこそ、1945 年にも、1954 年にも、2011 年にも日本に上陸してきて、文明の薄皮をめりめりと剥ぎ取って、原風景としての「焼け跡=被災地」を剥き出しにした。天災であれ、戦災であれ、人間の生活空間に完全なる破壊が行われる時、それは「ゴジラ=呉璽羅」なのであり、その意味で破壊神、荒ぶる神そのもののなのだ。

### 3. 「被曝者」および亡霊としてのゴジラ

破局の象徴としてのゴジラには、「天災」とも「戦災」とも違う、もうひとつの恐怖のイメージが結びついている。もちろん、「被曝」そして「放射能」のイメージだ。前出の山根博士の当初の説明では、「生活環境を完全に破壊され、安住の地を追い出された」というゴジラだが、その浴びた被曝量は生物として絶対的に致命的なものであった。山根博士は、日本

政府や学界の人々がゴジラを壊滅させるための方法だけを模索していることに対して、強い不満を示すようになる。災害対策本部に招かれ、「率直に申し上げます。いかにしたらゴジラの生命を絶つことができるか、その対策をうかがいたいんです」という問いに対して、こう答える。

「それは無理です。水爆の洗礼を受けながらも、なおかつ生命を保っているゴジラを、何をもって抹殺しようというんですか。そんなことよりも、まずあの不思議な生命力を研究することこそ第一の急務です。」

ゴジラは単なるジュラ紀の恐竜の再来ではない。先述のように、山根博士の解釈では「海洋爬虫類」と「陸上獣類」の中間段階として、かならずしも爬虫類的ではない特徴も備えているし（たとえば、映画にもよるが、明らかに哺乳類的な耳もついているし、顔面の造作ものっぺりしたティラノザウルスの的なものではなく、特に口元などはライオンやトラを思わせる肉付きだ）、通常なら生命を維持できるはずのないレベルの「被曝」をしてなおますます凶暴に暴れまわっている、人知の理解を超えた生命体なのである。

生物学者である山根は、ゴジラという「生命」に強い関心と共感を寄せている。ゴジラがいかに恐るべき破壊を続けようと、それは「生命」の行為なのだ。だが、最終的には、山根の教え子である芹沢という若い学究によって開発されたオキシジェン・デストロイヤー（水中の酸素を瞬時に破壊するとともに、生命体を溶解してしまう兵器）によって、ゴジラの身体はたちまち白骨化され、滅ぼされてしまう。芹沢は、自らが開発したオキシジェン・デストロイヤーが兵器として使用されるようになることを恐れ、ゴジラ退治のために海中に潜ったゴンドラの命綱を自らナイフで切断し、ゴジラとともに死ぬことを選ぶ。ゴジラと芹沢の「死」を知らされたあと、山根は、「あのゴジラが最後の一匹とは思えない。もし水爆事件が続けて行われるとしたら、あのゴジラと同類がまた世界のどこかに現れてくるかもしれない」と低く呟く。

ゴジラが製作された1954年の3月には、ビキニ環礁におけるアメリカの水爆実験があり、第五福竜丸の被曝、乗組員の死亡という事件があった。プロデューサーの田中友幸をはじめ製作スタッフが、水爆実験に対する抗議を製作動機として抱いていたことについては、多くの証言がある★<sup>3</sup>。『ゴジラ』の中で、山手線車中の以下のような男女の会話は、当時の日本人が「被曝」ということに対してどのような感情を持っていたかを表現している場面としてしばしば引用される。

「いやねえ、原子マグロだ、放射能雨だ、その上今度はゴジラと来たわ。東京湾へでもあがりこんできたら、どうなるの」  
「まずまっさきに君なんかに狙われるクチだねえ」

「うーん、やなこった。せっかく長崎の原爆から命拾いしてさ、大切な体なんだもの」

「そろそろ疎開先でも探すとすかな」

「私にもどっか探しといてよ」

「あーあ、また疎開かあ。まったく嫌だなあ」

「疎開」という言葉もまた、われわれにとって歴史のページの向こう側に収まってしまったかに思われた言葉だった。しかし、福島第一原発の事故があって以来、福島の人々はもちろん、東日本の人間全員にとって「疎開」は近い将来迫ってくるかもしれない現実となった。ここでも、『ゴジラ』は1945年と2012年をつないでいるのである。ただ、戦中の疎開が主として焼夷弾による空襲を避けるものだったのに対し、『ゴジラ』における疎開は、放射能による被曝から逃れようとするものだった。ゴジラは、先述のような「破局」の象徴であると同時に、目に見えないまに迫り来る放射能の「不安」の象徴でもあったのだ。

ところで、ゴジラが「被曝者」であるということについて、もう少し踏み込んで考えてみたい。上述のようにゴジラは、いかに恐竜のような巨大生物であったとしても本来なら瞬時に死んでいるはずの放射能を浴びて、なおかつ生きているモンスターなのである。そこでは、山根博士が言ったように「探求すべき生命の本質」を問題にしうるだろう。ただし、それはおそらく山根が専門とする生物学の領域を踏み越えてしまうような「生命」に違いない。単に、「生命」とよばれるサイクルのもとで物質の代謝が行われているというような次元ではないはずだ。それは細胞から出来ている生体が放射能によって破壊され尽くされてしまったあとでも活動している何物かであるからだ。いわば、ゴジラは登場した段階ですでに「亡霊」なのである。

「亡霊」というが、それは果たして「死」の領域に属するものだろうか？生命を営んでいると見える個体の、どこをどう切って開いてみても生命の本体がつけられなかったとき、我々はそれを「霊」と呼ぶのではないか。個体が生きていることをやめ、その個体から「何か」が去ったことを感じる時、我々はそれを「命」と呼んだり、「霊」と呼んだりするのではないか。とすれば、亡霊こそ、じつは生命そのものであるということもできるはずだ。放射能によって身体と環境が破壊されつくされたあとで、なおかつ姿を現さずにはいない霊的エネルギーこそがゴジラである。オキシジェン・デストロイヤーが白骨化させたのは、じつはゴジラではない。もともと亡霊であるゴジラは、たしかにその場から姿を消したかもしれないが、潜在的次元に永遠に生き続け、またいつか時を得れば現象界にも姿を現すのである。

#### 4. 「戦没者」の亡霊としてのゴジラ

上述の意味とはややずれるが、ゴジラを「亡霊」と見る議論はすでにか  
なりの深まりを見せてきた。川本三郎の「ゴジラはなぜ暗いのか？」<sup>★4</sup> 以  
来、ゴジラを戦没者や戦争による死者たちと解釈する議論は、刺激的な見  
解を生み出し続けている。その文脈を受けて、独自のゴジラ論を展開して  
いる加藤典洋は、こう述べている。

筆者の考えを言うなら、第一作の『ゴジラ』が日本の観客に強く訴え  
た理由は、当時の日本人——今もそうかも知れないが——にとっての  
戦争の死者の多義性を、このゴジラという怪獣が、この上なく見事に  
体現しているからである<sup>★5</sup>。

加藤は、『敗戦後論』、『戦後後論』などの著作で、「敗戦」という事態が  
日本の思想の中に引き起こした「ねじれ」について1990年代半ば以降、  
先駆的な議論を提示し続けている思想史の論客でもある。そんな加藤にとっ  
てゴジラは、敗戦をはさんで生じた深刻な思想的亀裂および断裂によって  
その死の意味が曖昧にされてしまった戦没者たちの「亡霊」そのものであ  
る。

ゆっくりと動き、ときどき立ち止まり、苦しげに身をよじり、夜の中  
で咆哮するゴジラは、現在、この1954年の映画を見る目に、文字通  
り、「自分がそのために死んだ国は、いま、どこにあるのだ？ 自分  
の祖国はどこに行ってしまったのだ？」と嘆くかのようなものである<sup>★6</sup>。

共同体を運営する根本思想が変更されるとき、たとえばひとつの民族が  
別の民族に「敗戦」して吸収、併合あるいは支配されるとき、「神話」の  
書き換えが行われる。太古においては大和の神々による出雲の神々のとり  
こみであったが、その後も仏教と神道の間の本地垂迹説など、「神話」の  
接合と書き換えはしばしば行われてきた。近代化期の日本においては、漱  
石と鷗外によって代表されるヨーロッパ近代文明を前にした苦悩を表現す  
る文芸であった。20世紀においては、まず「八紘一宇」の大東亜共栄圏  
および“南洋”の諸島との親縁関係の捏造があった、少なくとも主観的に  
はアジアと南洋の「解放」のために日本人は第二次大戦を戦ったのだった  
が、敗戦によってそれは間違った侵略思想ということになり、「戦前」を  
墨で黒く塗りつぶすことで「戦後」ははじまった。加藤がくり返し問題と  
するの、黒く塗りつぶされたブラックボックスの中で誕生した「戦後」  
が、それ以前の日本との間に抱えている「ねじれ」にはかならない。戦後  
の基本的価値観とされている「平和」にしても「民主主義」にしても、戦  
前の、それも日本人が全生命と全存在を捧げ、賭けたはずの思想とは、直  
接の接合はなされていないのである。そのような「接合点」があるとすれ

ば、それは敗戦にほかならず、つまりは原爆投下や大空襲によって無数の無辜の民が殺傷されたことを曖昧な「根拠」として、「戦後」は運営されてきた。だが、その大量の死者たちの死の意味づけは終わっていない。彼らの死は、今なお歴史空間の中を漂流し続けているのである。ゴジラは、そのような亡霊たちの存在ゆえに日本が抱え込んだ新たな「神話」であり、亡霊それ自体でもあるのだ。

そのような「亡霊」としてゴジラを見ると、ゴジラがいつも「南洋から日本へ」やってくる理由（原水爆実験に抗議するなら、アメリカやソビエトに向かってもいいはずだった）も鮮明となってくる。第二次世界大戦を戦う理由として、もっともポジティブで明るいイメージを日本人に与えたのは、近代のパラダイスとしての「南洋の島々」だったからだ。長山靖生は『ゴジラ』をはじめとする特撮怪獣映画の怪獣がことごとく「南洋」から来襲することに注目し、以下のように述べている。

大多数の日本の冒険小説・怪獣映画にあっては、何処とも知れない無国籍な〈南〉の土地の人びとが、片言の日本語を話す不思議な光景が、あたかも当然のごとく描きこまれている。

「……」東宝怪獣映画では、事件が起きると、科学者やジャーナリストが「〇〇島に行く」といって出かけていく。なぜか〇〇国ではないのである。

これは、南洋の島々に対する日本人の思い入れが、国境という発想の限定の外にあるユートピアを夢見る眼差しであることを、はしなくも語っている。それと同時に、その夢見る眼差しが近代人の欲望に満ちた飢えた野獣のそれであることもまた、露呈させているといえるかもしれない★<sup>7</sup>。

長山は、明治以降の日本に存在し続けてきた太平洋帝国の幻想や、ムー大陸を日本の起源とするような俗説にも言及しつつ、必ずしも学問的に根拠付けられてはいないものの、むしろそれゆえに生命力のある漠然とした「南洋」のイメージを、日本人がつねに抱き続けてきたという。さらに長山は、戦時中の原爆投下と戦後の原水爆実験によって被曝したという経験を共有する地域として、日本と「南洋」は再び結びつくことも指摘している。

「日本に落とされ、南太平洋で実験され続けた原水爆。かくて被害者はいつも有色人種だ」。この被害者意識によって、再び日本と南洋は堅く結ばれるであろう。少なくとも日本人の心の深層においては★<sup>8</sup>。

「唯一の被曝国」というアイデンティティは、実は世界各地に存在する「被曝地域」を兄弟国のように見なすイデオロギーとも結びつく。その

意味でもゴジラは、「八紘一字」や南洋幻想が戦後に蘇った「亡霊」なのかもしれない。

## 5. 「南洋」からきたもう一匹の被曝怪獣モスラ

怪獣という文化アイコンにとって、「南洋」という要素は一見したよりも決定的なものだ。特撮怪獣映画に登場する怪獣は、その多くが「南洋」からやってくる。経済成長が続き、「戦後」の記憶が薄らいでいくにつれて、多くの怪獣映画は初代ゴジラのメッセージ性を失い、子供向けの「怪獣格闘技」的なエンターテインメントになっていく。しかしそこでさえ、ゴジラの好敵手や共演者であるアンギラス（シベリアに生息）、バラン（日本東北地方に生息）らの怪獣たちも、「小笠原怪獣ランド」などに集められてしまうのである。「小笠原怪獣ランド」ともなると、「南洋」のイメージ自体は随分変質してしまっているが、それでも怪獣が南の島というファクターと切り離されていない点が、日本人にとって怪獣が依然として「戦前」の亡霊であることを物語っているといえるのではないだろうか。

そんな中でも、ゴジラとの関連において重要な存在がモスラだろう。モスラは、東宝が『ゴジラ』と同じ田中友幸プロデューサー、本多猪四郎監督を揃え、さらに原作者に中村真一郎、福永武彦、堀田善衛という高名なフランス文学者たちを迎えて1961年に作成した映画『モスラ』で初登場した。この作品は、『ゴジラ』で成功を収めた東宝が米国コロンビア映画との共同制作の体制を整えてスタートさせた大プロジェクトであった。その後モスラは、東宝製作の『モスラ対ゴジラ』、『三大怪獣 地球最大の決戦』、『ゴジラ・エビラ・モスラ 南海の大決闘』、『怪獣総進撃』などでゴジラのライバルもしくは「同盟」を結ぶ相手としてくり返し登場することになる。

モスラは巨大な蛾の怪獣であり、見た目はゴジラとはかなり異なっているが、その背景は大いにゴジラと共通するところがある。なによりモスラもまた、原水爆実験のメッカである「南洋」からやってきた被曝怪獣なのである。映画『モスラ』は、台風によって難破した船の乗組員が「南洋」のインファント島（その正確な場所については、様々な議論があるが、結局ははっきりしない。ようするに“南洋”なのである）に漂着し、無人島でしかも水爆実験によって島の3分の2が吹っ飛び、致命的な放射能にまみれたはずのこの島で「原住民」に助けられるところから始まる。

この島は近海で行われたロリシカ共和国（ロシアとアメリカのもじりである）の水爆実験により致命的な放射能汚染を受けているが、島民たちは、船員たちも島民たちから「赤いジュース」をもらうことで放射能の毒からも身を守ることができたのだと語る。新聞記者の福田善一郎（原作者たちの名前をコラージュした命名である）は、調査船に潜入してスクープをものにし、以後、インファント島の言語と神話を解読する言語学者の中条信一、ロリシカの興行師ネルソンの3人が、インファント等とその守護者である

双子の小美人（美しい小人の女性）そして神話によれば彼女たちの子供であるモスラをめぐるストーリーは進行する。小美人を「人間」とは見なさないネルソンは、2人の小美人を捕らえて「これは私の所有物だ」と主張し、見世物小屋の人気アトラクションとしてしまう。しかし、舞台上の小美人が「モスラの歌」（なぜかその歌詞は100%インドネシア語である）を歌うと、その歌声は遠くインファント島に届く。インファント島の中央部にある岩山に埋め込まれた形になっているモスラの卵が孵化し、巨大な蛾の幼虫モスラが姿を現す。幼虫モスラは、小美人を救うため、会場を慕進し始める。途中、大型船が真っ二つに割られ、沈没してしまう――。

このように、モスラもゴジラと同様に、放射に汚染された「南洋」から太平洋を北上して日本にやってくる。その意味で、同様のイメージを背負っている。ただ、ゴジラが、戦没者の亡霊、とりわけ戦前の日本を守るために南洋に散っていった兵士たちの亡霊の集合であるとするならば、モスラは女性たちの霊と結びついたアイコンだと言える。小野俊太郎は『モスラ精神史』の中で、巨大蛾としてのモスラを、古来養蚕を重要な産業として生活してきた日本人とりわけ女性たちと深く結びついた存在として論じている。すなわち、柳田国男の『遠野物語』に登場する蚕の神様としての「オシラ様」から、日本の近代を担った富岡製糸場まで、日本人にとってもっとも身近な「家畜」としての昆虫は蛾であった。

いずれにしても、オシラ様はイタコも含めて女性の関与が多かったので、カイコガと母性や女性が結びつく要素があった。カイコガを信仰し、超人的な力すら感じるからこそ、神として祭り上げて「オカイコサマ」と丁寧に呼ぶのである。モスラを成立させている根はかなり深いところにある。もっとも、折口信夫は、柳田とは異なり、オシラ様と蚕とが本格的に結びついたのは、生産力が高まった近代だろうと結論づけている★<sup>9</sup>。

製糸場の若い女性たちをめぐる劣悪な現場は、日本の産業発展の裏面だった。カイコガや養蚕をめぐるイメージは、土着的な農業と先端の工業まで広がっている。製糸場の機械化は進んだとしても製糸を生産するには家庭で働きづめの労働が必要だった。その担い手も多くが女性だったのは間違いない。どうやら古いヨーロッパ的な理想の手仕事と、モダンな日本を作り上げる近代の合理的な生産が交叉するところに「蛾」がいるのである★<sup>10</sup>。

同じ南洋の被曝地域からやってくる怪獣でありながら、ゴジラが巨大な怒りと暴力によって破壊と復讐の限りを尽くす、いわば男性的な怪獣であるのに対し、モスラの行動動機は破壊的なものではなく、ひとえに自分の「母親たち」の救出である。巨大な身体ゆえ破壊も起こるが、最小限程度

であり、少なくともモスラは破壊をまったく意図していない。その意味でも、明らかに女性的、母性的な存在である（モスラの英語の綴り Mothra は、Mother のアナグラムと見ることもできる）。さらに、モスラは平和主義的な怪獣でもあり、ひたすら戦いを回避する方向で行動する。『モスラ対ゴジラ』では、モスラはゴジラと戦って「勝つ」ことになるが、その勝ち方は、ゴジラに対し繭を作る糸を執拗に吹きつけ続け、ゴジラを繭の中に閉じ込めてしまうというものである。他の映画でも、しばしば戦闘状態にある他の怪獣たちを「怪獣語」で説得して調停しようとさえする。

モスラの日本への上陸の仕方も、ゴジラとは対照的である。伊豆や品川湾から上陸して沿岸地域で破壊の限りを尽くしたゴジラに対し、モスラは（その進路における障害になる建物とはやはり容赦なく壊すのだが）不要な破壊を避けている様子さえうかがえる。海から日本に近づいたモスラ（まだ幼虫の姿）は、いったん姿を消し、最初に「上陸」するのは、意外なことに奥多摩の小河内ダムである。もちろん、ダムの水は海とはつながっていない。巨大な羽を広げて飛行する成虫モスラの姿は、「総天然色、東宝スコープ」で製作されたスペクタクル映画の最大の見せ場だが、モスラは飛行しなくとも、いわばテレポーテーションで移動することができるのである。この能力は、モスラが、本来インファント島のどこかに入り口があるという設定の「反空間」からやってきた存在であることにもよるようだ（原作小説によれば、モスラは、最後には「そこ」に姿を消す）。

## 6. テロリストとしてのモスラ——「ニューヨーク」の破壊と被曝

ダム湖から出現したモスラは、ダムを決壊させ、都心へと向かう。そして、東京タワーで繭を作り始めるが、モスラの重みでタワーはあっさり折れてしまう。小河内ダムと東京タワーが、モスラによる破壊の中では最も大規模なものである。この2ヶ所における破壊行動は、モスラに「近代」を否定するような性格を与えている。小野俊太郎は、小河内ダムと東京タワーという建造物の意味についてこう述べている。

小河内ダムは東京市長であった尾崎行雄が水道水確保のために提唱した施設で、土地収用をめぐる長期にわたる確執や騒動は、すでに戦前に石川達三による小説『日陰の村』（1937）の題材となった。戦争を挟んだ難工事の末にダムが最終的に完成したのは、1957年である。『モスラ』の当時、できたばかりの土木工事の集大成として誇らしげに存在していた。一方の東京タワーは、1958年に完成している。ダムとテレビ塔という二つのモダンな建造物、つまり小河内ダムと東京タワーが、同時期に東京の東西で成立した。モスラが通過するのは、それらを結んだ線となる★<sup>11</sup>。

南洋のインファント島からやってきたはずのモスラが、日本の内陸から

姿を現し、へし折った東京タワーで繭を作り蛹になって、やがてそこを発射台のようにして飛翔するという図式には、重大な示唆がある。すでに見てきたように、「南洋イデオロギー」にとって南海の島々およびそこに住む人々は、回復されるべき太古の日本の姿である。また、「インファント」という島の命名の根拠については明らかな証言はないが、infant（子供）という言葉は、日本を占領したマッカーサーが「日本は12歳の子供」と言い放った言葉を思い出させる。「子供の国」の内陸から、幼虫のモスラが這い出し、大人＝成虫になっていくのである。ダムとタワーという、近代そして戦後の象徴である建造物を破壊しながら登場した成虫モスラが飛行して行く先は、小美人を拉致し去った興行師ネルソンのいるロシカ共和国のニューカーク・シティだがこの摩天楼が立ち並ぶ架空の町の風景は、明らかにアメリカ合衆国ニューヨークなのである（実際、登場人物の福田、中条たちは「パンアメリカン航空」に乗って現地に向かう）。太平洋を渡りニューカーク・シティに飛来したモスラは、あくまでも小美人を奪回するためであるが、ビルや家屋を破壊し、自動車を吹き飛ばすことになる。

先述のように、『モスラ』は東宝と米国コロンビア映画の共同制作であった。ほとんどの部分は日本側のスタッフによって、日本を舞台に作られたのだったが、アメリカの観客をより楽しませるために、コロンビア映画はモスラに「ニューカーク」を襲わせることを要求したのである。それに答えた形で、モスラの「アメリカ来襲」が実現したのではあった。ただ、このプロットに、原作者たちは「復讐」の念を込めようとしたことがうかがえる。原作では、ニューカークの破壊は東京よりもはるかに大規模であり、モスラは日本では吐かなかった放射能さえ吐き散らすのである。結局、映画ではモスラによるニューカーク（＝ニューヨーク）の破壊は、エンターテインメントとして必要にして十分な度合いに収まった。しかし、折れた東京タワーから飛び立った巨大蛾（蚕）モスラがニューヨークを破壊し、放射能を蒔くという、完全には実現しなかったストーリーは、2001年の9・11テロをあまりにも連想させる。ここには、亡霊であるのみならず、「怨霊」でもあるモスラが顔を覗かせているのだ。

## 7. 平和主義者モスラから宇宙防衛隊ウルトラマンへ

結局、モスラは怨霊としての側面を抑え込まれる。映画では、言語学者中条は「太陽と十字架を組み合わせると、インファント島のモスラを現すしるしになる」ことを発見し、十字架を太陽にかざすことでモスラを懐柔することに成功する。「太陽＝日本」と「十字架＝アメリカ」の協力によって平和が訪れ、モスラはおとなしくなり、小美人とともにインファント島に帰っていくところで映画は終わる。『モスラ』は、『ゴジラ』と似た設定から出発しながら、平和主義的な努力を描こうとしている点で、より「戦後」的で、「安保以後」的でもある作品と言えるだろう。しかし、「話し合い」や「繭」、あるいは「文化（しるし）」によって平和を達成しよう

とするモスラの手法は、説得力にも魅力にも欠けるものだった。ゴジラ映画がさらに作られ続ける一方で、モスラが登場する映画は1960年代でひとまず終了し、円谷プロダクションが製作する怪獣映画はテレビの「ウルトラ・シリーズ」が主流となっていく。シリーズの設定や性格を決定付けた『ウルトラマン』と『ウルトラセブン』の脚本の大半を、『モスラ』の脚本家、関沢新一の弟子に当たる金城哲夫が担当している。

「ウルトラ・シリーズ」では、M78星雲の「光の国」からやってきたウルトラマンやウルトラセブンたちが、日頃は地球人の体内に潜伏しているのだが、怪獣や宇宙人によって「地球の平和」が脅かされそうになると、地球人から宇宙人の姿に変身および巨大化して戦うのである。なぜ、ウルトラマンたちがそんな遠くからやってきて地球の平和を守ろうとするのかについては、沖縄出身の金城が本土に寄せる願いであったろうとか、安保問題が燃え上がっていた頃の「アメリカ軍がなぜ日本にいて日本を守ろうとするのか」という日本人の感情が反映されている、という解釈など、いろいろに議論されている★<sup>12</sup>。ただ、「モスラ以後」の怪獣映画を成立させるドラマツルギーのひとつとして、圧倒的に強力な正義の勢力が、悪い怪獣を打倒するという図式がもっとも使い勝手がよかったからということもあるにちがいない。しかし、その場合、地球人が自分たちの力で怪獣を倒すのではストーリーに虚偽が入り込みやすくなってしまう。かなり子供向けにアレンジもされているとはいえ、ウルトラ・シリーズも円谷プロダクションが製作する怪獣映画として、戦没者の霊をなお引きずっている。単純に「正義（の味方）」を設定することはもはやできないのだ。したがって、ウルトラ・シリーズに登場する怪獣や宇宙人たちはみな「悪意」は持っていない。実に様々な事情により、止むを得ず人間社会を破壊する羽目に陥った怪獣たちを、遠い星から来た流れ者のような（それゆえ「神」にも近い）ウルトラマンがしばしば手加減しながらも倒してこそ、ウルトラ・シリーズは辛うじて安易な勧善懲悪ドラマから脱することができたのだ。

興味深いのは、ウルトラマンたちもまた「被曝者」であるということである。金城の設定では、ウルトラマンたちはM78星雲の中にある惑星「光の国」からやってくるのだが、この星に住む人々は、かつては地球人と同様の姿をしていた。しかし26万年前、彼らの惑星系の太陽が大爆発して光が失われてしまう。そこでこの星の科学者たちは人口の太陽「プラズマスパーク」を地底に開発し、星の住民たちは地底で以前のような暮らしを送るようになる。この「プラズマスパーク」の本体は、900基の原子力発電所であるという。ある時、大事故が起これ、プラズマスパークが発する放射線を浴びた技師たちが特殊な放射線を大量に被曝してしまう。ところが、この被曝によって、数名の技師の身体が超人化の徴候を見せ始めた。そこから、ウルトラ一族全体の超人化が始まっていったというのが、「光の国」のいわば開闢神話である★<sup>13</sup>。

大量の放射能を浴びても死なず、逆に異常な能力を獲得するという点で

は、ゴジラやモスラと同じプロットをウルトラマンも踏襲していることになる（そう思って見ると、あの水銀灯のようにぎらぎらした、複眼的な丸く大きな目を光らせながら空を飛んでいくウルトラマンは、モスラに似ていなくもない）。放射能というものが極度に危険であると同時に、医療等の領域に夢の技術を生み出す可能性をひめていることに、肯定的なイメージを持つことが可能で、「原子力」という言葉にもある種の夢を持つことが可能だった時代の設定とも言えるかもしれない。しかし一方で、ウルトラマンもまたゴジラやモスラについて述べた意味で「亡霊」であるということもできる。本来、身体が減んでいるはずの条件下で、活動を続けている〈何か〉。それは、霊であると同時に、『ゴジラ』において山根博士が「探求すべし」とした生命力の核心でもある。モスラが最終的に帰っていくという時空であり、その時空が存在するゆえにインファント島が甚大なる被曝においても生き延びることができる「反世界」も、霊と生命の世界であろう。

### 結論：腐海を超えて——純粋な「生命」の次元へ

小野俊太郎は、モスラの後継者として、ウルトラマンとは別に、宮崎駿監督によるアニメ映画『風の谷のナウシカ』の「王蟲（オーム）」を挙げている。

幼虫モスラと王蟲の形状の類似だけではなく、成虫モスラとウシアブのふんわりとした飛行、腐海の毒と放射能の働きの類比は明白だし、暴走するイモ虫、巨大な繭と熱による孵化、巨大な孢子植物、怪異と意思疎通する少女、といった点も似ている。タイトルバックで、神話が碑文や絵巻といった映像で示されるのも共通している★<sup>14</sup>。

小野によれば、登場するイメージが似ているだけでなく、『ナウシカ』は『モスラ』的テーマを一段と進化させてもいる。

『モスラ』の原作でも映画でも、ロシリカ（＝ロリシカ）政府は、インファント島が無人だから核実験をしたのだと説明していて、主人公たちが核実験を続けない確約をするのは、そこに原住民と小美人さらにモスラがいるためだった。インファント島が、住民が居て、神話も言語もある「歴史」をもつ空間だとわかったせいだ。人間が住んでいるから、そこでの水爆実験がいけないのである。この論拠からすると、住んでいる人間がいなければ、ピキニやムルロア環礁のように、インファント島の扱いは変わったかもしれない。

しかしながら、まったく人間が生存していなくても、島を守るべき理由はある。その可能性を示したのが、『風の谷のナウシカ』がもちだした新しい展開である。アニメの中で視覚的に示されるのは、ナウシカとアスベルが墜落し、流砂に飲みこまれてたどり着いた地下の清

浄な空間である。そこで白い砂に変貌しているのは、王蟲によってほろぼされ腐海に飲み込まれたあとの生命の姿だが、腐海の毒はもはやどこにもない。ミミズに耕されたように、一度死んですべてが解体されたあとは、みな等しく原初の状態に戻るわけだ★<sup>15</sup>。

この、モスラのイメージの伝統を『ナウシカ』につなげる思考は、怪獣として描かれ続けてきた亡霊を、別次元の存在もしくはエネルギーへと転換する可能性を持っているのではないか。おそらく、モスラが帰ってゆく「反世界」も、『ナウシカ』に描かれたような、腐海の底の正常な空間のような場所だろう。あらゆるものが一度滅び、もっとも微細な、それゆえ清浄な、砂のような光のような粒子だけが運動する場所。生命にとって、そのような次元、そのような場所を想像することは決して不可能ではない。「破壊」という行為が、「何か」をその「何か」でなくすことだとするのなら、破壊の果てには、何物もない次元、悲惨や汚染でさえない次元がかならずある。生物の破壊すなわち「死」において、身体のパズルや腐敗、溶解だけをみるのではなく、さらにさらに「破壊」が進み、何もかもが滅亡しきった世界で、生命＝霊は物質からひとたび解き放たれ、新たな活動を開始する。それは「再生」と言ってもいいだろう。

原発事故以降の福島県東部の深刻な放射能汚染は、まさに『ナウシカ』の腐海さえ思わせる。しかし、徹底的な環境破壊も、決して徹底的な人間破壊ではない。身体は破壊できても、霊と生命は壊せはしない。『ナウシカ』のあの清浄な砂の世界を足場にして、もう一度、ゴジラやウルトラマンをも立ち上がらせるべきではないだろうか。復讐や怒りの怨霊でも、平和主義のイモ虫でもなく、真に霊的な清浄な感情の化身として。愛の使いとして。

## 註

- ☆ 1 —— 長山靖生「ゴジラはなぜ南から来るのか？ 特撮映画に見る、南方ユーロピアと大東亜共栄圏の幻想」：『映画宝島 怪獣学・入門！』（JICC 出版局）所収、1992 年、23 頁。
- ☆ 2 —— 前掲書（☆ 1）、22 頁。
- ☆ 3 —— 好井裕明『ゴジラ・モスラ・原水爆 特撮映画の社会学』（せりか書房）、2007 年、32 頁。
- ☆ 4 —— 川本三郎「ゴジラはなぜ暗いのか？」：『今ひとたびの戦後日本映画』（岩波書店）所収、1994 年。
- ☆ 5 —— 加藤典洋『さようなら、ゴジラたち 戦後から遠く離れて』（岩波書店）、2010 年、149 頁。
- ☆ 6 —— 前掲書（☆ 4）、153 頁。
- ☆ 7 —— 前掲書（☆ 1）、24 頁。
- ☆ 8 —— 同、29 頁。
- ☆ 9 —— 小野俊太郎『モスラの世界史』（講談社）、2007 年、40 頁。
- ☆ 10 —— 同、42 頁。
- ☆ 11 —— 同、166 頁。

- ☆12——佐藤健志「ウルトラマンは、なぜ人類を守るのか？〈ウルトラマン〉の  
甘えと矛盾」：『映画宝島 怪獣学・入門！』（JICC 出版局）所収、1992 年、40  
頁。
- ☆13——テレビマガジン（編）『空想特撮シリーズ ウルトラマン大全集』（講談  
社）、1987 年。
- ☆14——前掲書（☆9）、248 頁。
- ☆15——同、266 頁。

（くめかわ まりお・慶應義塾大学文学部教授／近現代ドイツ文学・思想）