

Title	なぜゴジラは都市を破壊するのか
Author	田畑 雅英
Citation	都市文化研究. 5 卷, p.16-29.
Issue Date	2005-03
ISSN	1348-3293
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	Publisher
Publisher	大阪市立大学大学院文学研究科 : 都市文化研究センター
Description	

Placed on: 大阪市立大学

なぜゴジラは都市を破壊するのか

田 畑 雅 英

要 旨

『ゴジラ』(1954)を第一作として、日本では多数の怪獣映画が製作されてきた。そのほとんどにおいて、怪獣による現代日本の都市破壊が描かれている。怪獣の都市破壊は、大戦時の空襲と原爆投下の記憶と濃厚に結びついているが、さらに深層では、借り物として導入された近代西洋文明に対する違和感と、自らもまたその近代文明に依拠して生きているという意識の間のアンビヴァレントな感情に根ざしている。日本の怪獣は多く恐竜を原型としているが、これは失われた大いなる過去という漠たるイメージに失われた伝統を重ね合わせて表現したものと見ることができる。しかし、戦争の記憶が薄らぎ、核戦争の不安が切実さを失うとともに、怪獣の都市破壊は、単純なカタルシスをもたらすものという性格が強まってゆく。宇宙から襲来したキングギドラのような怪獣が、侵略者としての西洋文明を象徴する役割を分担するとともに、それと対峙するゴジラは、日本の伝統文化の守護者としての性格を顕在化させ、単純な図式化が展開されることとなった。半世紀に及ぶ怪獣映画の歴史は、われわれの文化様態の変遷を反映しているのである。

キーワード：ゴジラ、怪獣映画、都市破壊、近代文明、伝統文化

(2004年10月6日論文受理, 2004年12月3日採録決定 『都市文化研究』編集委員会)

序

「怪獣映画」という名称が、映画の一ジャンルの呼称として違和感なく受け入れられるようになって久しい。今日ごく普通に通用している「怪獣」という語は、ほとんどの場合、元来の意味よりは、「怪獣映画」に登場する架空の生物のイメージで用いられている。それは多くの場合、恐竜をプロトタイプとし、火炎や破壊光線を吐き、現代のハイテク兵器の集中攻撃を浴びてもびくともせず、破壊を繰り返していく巨大生物というイメージである。

昭和29年11月に公開された『ゴジラ』以来、日本においてはこうした怪獣が登場する映画が

大量に製作され続けてきた。末尾の付表に、主要な怪獣映画を製作会社別にあげているが、年代による増減はさておき、これだけでも相当な数にのぼる上に、『怪獣マリンコング』(1960)などを先駆として、とりわけ昭和39年から放送が開始された『ウルトラQ』とそれに続く『ウルトラマン』以降のいわゆるウルトラシリーズによって毎週放送されたテレビ番組も加えれば、膨大な数の怪獣映画が世に送り出されてきたことになる。

日本の怪獣映画は、大まかに言うと、登場する怪獣が単体であり、その暴威と、それに対する人間側の行動を描くタイプの作品と、複数の怪獣が登場し、それらが相互に戦い、さらにそ



図① ゴジラと銀座・和光ビルの時計

©東宝『ゴジラ』

れに人間が三つ巴で絡むというタイプの作品に大別される。前者に属する作品が繰り返してきた基本的なストーリー展開のパターンは、以下の通りである。

- 1) 人里離れた秘境，南海の孤島などに棲息する未知の巨大生物＝怪獣との遭遇。
- 2) 怪獣が棲息地近辺でひと暴れし，その威力を見せる。
- 3) 怪獣が大都市に出現し，破壊の限りを尽くす。
- 4) 通常の兵器では怪獣に歯が立たず，非常に強力な兵器，とりわけ現実には存在しない薬品・爆弾などによって辛うじて怪獣が倒される。

とりわけ都市破壊は怪獣映画に不可欠の要素であり，ほぼすべての怪獣映画において，怪獣による日本の近代都市の破壊が描かれ，それが重要な見せ場となっている。末尾にあげた付表においてアステリスク[*]を付したのが都市破壊の場面をもつ作品であるが，一見してほと

んどの作品がこれに該当していることがわかる。

本稿においては，怪獣映画がなぜ日本においてこれほど製作され，そこにおいて，しばしば絶滅した恐竜の生き残りとして説明される怪獣が，なぜこれほどに繰り返し現代都市を破壊するのかを検討することによって，日本人の都市観の特質について考察を試みたいと思う。

I

日本の怪獣映画の歴史を開いた作品は言うまでもなく『ゴジラ』（本多猪四郎監督，1954）である。生存を続けてきた恐竜が相次ぐ原

水爆実験で凶暴化し，東京を襲って甚大な被害を与え，天才的な科学者の発明した水中酸素破壊剤によってようやく絶命するというこの映画は，すでに第一作にして，日本の怪獣映画の基本的な要素をほぼすべて内包し，そのプロトタイプを確立したと見ることができる。

この企画の発想のもとになったのは二本のアメリカ映画であった。すなわち、『キング・コング』*King Kong*（アーネスト・シェードサック監督，1933）と、『原子怪獣現わる』*The Beast from 20,000 Fathoms*（ユージン・ローリー監督，1953）である。大学生の頃に『キング・コング』を観て強い感銘を受けたプロデューサーの田中友幸は，放射能を帯びた怪獣が大都会で暴れ回る『原子怪獣現る』に発想の骨子を得て，ビキニ環礁で眠っていた太古の恐竜が核実験で巨大化し，東京を襲うという映画『海底二万哩から来た大怪獣』の企画を立て，これが結局『ゴジラ』として実現することになる。

この成立から見てわかるように，『ゴジラ』の成立の一つのきっかけは水爆実験への恐怖と危機感であった。田中がこの企画を提出するに先

立って、昭和29年3月には第五福竜丸事件が起き、同年5月からは日本各地で放射能雨が測定され、核の恐怖は切実な関心事であった。この事態は当然広島・長崎の被爆の記憶と結びつき、10年前の戦争を生々しく想起させることになった。

『ゴジラ』には、従って、戦争の記憶、とりわけ、被爆と空襲の記憶が濃厚に反映されている。ゴジラは夜東京に上陸して破壊の限りを尽くし、その口から吐く放射能で四囲を火の海にするが、警報のサイレンを序奏として展開するこの情景は、夜間の空襲とシンクロするものである。劫火のように燃え上がる炎を背景に、ゴジラが小さくシルエットとして浮かび上がるロングショットは、空襲による大火災のさなかに太古の恐竜が現れたような、一種異様な感覚を呼び起こす場面である。〔類似の場面として図②参照〕

また、ゴジラの襲来から一夜明けた救護所の様子を、後述する原作者香山滋は、『ゴジラ（東京編）』で次のように描写している。

対策本部の中に臨時に作られた救護所では、病室に収容しきれない負傷者が、ホールや廊下にはみ出して、足の踏み場もないほど混合っている。

重傷者のうめき声、子供の泣く声、ゆくえをたずね廻る肉親の叫び声——〔中略〕

恵美子の目の前で、頭に繃帯した愛くるしい少女が、放射能の検出を受けている。

ガイガーカウンターに、無気味な音が激しく刻まれて行く。しかし、少女はその反応に気がつかない。

恵美子はたまらなくなつて思わず目をそらした²⁾。

この場面は、空襲や原爆投下後の病院の様子ほぼそのままであり、映画においても、白黒スタンダードサイズの画面の中で、まるでドキュメンタリーを見るかのような印象を与える〔図③〕。

このように、ゴジラはまず、過去の戦争の記憶を再現するものであり、近い将来に起こりかねない核戦争の情景を予示するものであった。



図② 炎上する都市とゴジラ

©東宝『ゴジラ』



図③ ゴジラ上陸翌日の救護所

©東宝『ゴジラ』

アメリカ映画に着想を得ながら、内容的には日本固有の体験と密接に結びついたのであり、その意味で、当初ビキニ環礁から来ると想定された怪獣が、実際の映画では地理的にもゴジラ伝説の伝わる大戸島という伝奇的な色彩を帯びた日本的空間に出目を限定されたのは、当然の帰結であったとも言える。

II

しかし、ゴジラの都市破壊は、単に空襲のアナロジーとしてのみ捉えられるわけではなく、もっと深層の動因が働いているように考えられる。それは、都市に象徴される近代西洋文明の日本における受容の問題と関わっている。

明治以降、西洋近代文明の全面的な移入に努めた日本人は、政治体制・経済システムから、日常生活のほとんどすべての面に至るまで、明治以前の伝統から離れて、西洋化を受容してきた。もちろん、仔細に見れば、完全な西洋化が達成されたというわけではまったくなく、さま

ざまな局面で、従来の伝統的慣習との融合や、融合しないままの貼り合わせ、変形、歪みなどが生じていることは言うまでもない。しかし、日本人の意識に、こうして導入された近代文明に対して、借り物のような違和感が底流し続けていたことは否めない³⁾。

もちろん、導入のごく初期にはともかく、曲がりなりにも西洋文明が定着してゆくにつれて、この違和感は、単なる「西洋化か伝統か」という二者択一ではなく、もっとアンビヴァレントな感情に変化していったことは間違いない。誰もが西洋文明の枠内で生活するのが当然となった時、西洋文明を完全に拒否してはもはや生活を営むことはできないし、西洋文明化に押し流された伝統は、それをいかに渴仰しようと、もはや過去のものであることを否定はできない。

おそらくはここに、日本の怪獣が恐竜を原形に選択した意味が求められるであろう。過去に繁栄し、そして絶滅した恐竜は、滅び去った大いなるものとして、失われた伝統とダブルイメージされるのである。

ちなみに、アメリカ映画では、巨大生物の原形となるものが多くは現存する生物である。

『放射能X』*Them!* (ゴードン・ダグラス監督, 1954) の巨大蟻はその典型であり、キングコングもまた、ゴリラの巨大化した形姿にほかならない。最近にアメリカで製作されたローラント・エメリッヒ監督による『Godzilla』⁴⁾(1998)においてもまた、冒頭の核実験によって立ちのぼるきこ雲のシーンに重ねて、見上げて眼を見張るイグアナのアップが挿入され、イグアナが放射能によって変形巨大化したという暗黙の説明を行っていた。もちろんアメリカにも、『恐竜グワンジ』*The Valley of Gwangi* (ジェームズ・オコノリー監督, 1969)のような、恐竜が現代まで生き延びているという設定の作品は存在するが、これはアメリカの怪獣映画すべての特徴ではなく、恐竜はあくまでも数あるモンスターのうちの一つにすぎない。

これに対して、アメリカの巨大生物映画を発想の元にしたはずの日本の怪獣映画においては、多くの場合は恐竜が原形となっており、その生き残りがたとえば核実験の放射能によって凶暴化したか、あるいは卵のまま保たれてきたものが孵化再生したと説明される(ゴジラは前者の、ラドンは後者の典型である)。蟻やゴリラが巨大化する場合と異なり、日本の怪獣映画においては、本来6500万年以上の時を隔てて、すでに絶滅した恐竜が、現代都市に出現するという、時間の二重併存が現出することになる。もちろん怪獣の身体形状は、現実に存在した特定の恐竜をそのまま再現しているわけではなく、相当程度のデフォルメを伴うことが多いが、しかし一見して恐竜のイメージで把握することができる。

さらに日本の怪獣を特徴づけるのは、単に叩く・ぶつかるといった直接的な動作による物理的な破壊力が、ビルを崩壊させるほど、異様なまでに高いということにとどまらず、ゴジラが口から吐く熱線、あるいはラドンがもつ音速を超える高速飛行能力と、それによって生じる衝撃波といった、現実の生物の持ち得ない能力を付与されている点である。

こうした設定には、現実の生物としての恐竜ではなく、あくまで現実に対するアンチテーゼ

の象徴としての恐竜が問題であることが反映していると考えられる。『ゴジラ』に登場する古生物学者山根博士は、自身が大戸島で目撃した巨大生物について、以下のように説明する。

今から凡そ二百万年前、恐竜やブロントサウルスなどという生物が、地上に全盛を極めていた時代…学問的には侏羅紀と申しますが〔中略〕その頃から次の時代白亜紀にかけては極めて稀れに生息していた海棲爬虫類、即ち海の中に棲む爬虫類に属する動物が、陸上動物に進化しようとしたのでありますが、つまり、この大戸島に出現した怪物は、海の中の動物から、陸上獣類に進化しようとする過程にあった中間型の生物であると思えて差し支えないと思うのであります。

仮りに私は、この怪物を、大戸島の伝説に従って、ゴジラと仮称することにします⁵⁾。

この説明は少なくとも地質時代の年代について、根本的な誤謬を犯している。ジュラ紀が始まるのは現在から約2億8000万年前、白亜紀の始まりは約1億3200万年前であり、山根博士の言う200万年前よりもはるかに以前のことである。また、山根博士がゴジラの足跡から発見し、その甲殻からジュラ紀の土を採取した三葉虫も、実際には古生代初期に発生し、オルドビス紀からシルル紀にかけて大繁栄した後に衰退に向かい、現在から約2億8000万年前に始まるペルム紀(二畳紀)中頃には絶滅したと考えられており、中生代の生物である恐竜類とはまったく並存していなかった生物である⁶⁾。

もちろん、1億年もの年月を代々生き延びたとするよりも、200万年の方がまだしも納得しやすい数字であるということはあるであろうが、この改変に一見それ以上の積極的意図は見出し難いように思えるかもしれない。従ってこれは、非科学的な一種のいい加減さを示す誤りと考える評者も多かった。しかし、その見解は妥当とは言えない。

『ゴジラ』の原作者とされるのは作家香山滋である。『オラン・ペンデクの復讐』(1947)『海鰻荘綺譚』(同)『ソロモンの桃』(1948-49)など、実在と架空の生物を織り交ぜた数々の幻想的な

作品を書き、いわゆる「秘境小説」の流れの中に独自の地歩を築いた香山は、映画『ゴジラ』製作が決定した際、そのストーリーを組み上げる役割を製作会社東宝から依頼された。香山の作成した登場人物の設定とストーリーの原案は『G 作品検討用台本』⁷⁾の中に組み込まれたが、香山自身は、この台本の他に、映画公開と前後して、『怪獣ゴジラ』『ゴジラ（東京編）』の二作品を自作として公刊しており⁸⁾、そのいずれにおいても山根博士の説明は映画とほぼ同じである。香山は生物学、とりわけ古生物学の豊富な知識を背景にして小説を書いた作家である。その香山が、原作者としてクレジット・タイトルに明記される映画、さらには自身の名を冠した著作においてまでも、これほどまでに大幅な年代操作を行ったのは、単なる誤謬やラフな執筆姿勢からとは考えにくく、そこにはやはり積極的な意図が介在していると考えらるべきであろう⁹⁾。

たとえばモスラがインファント島という、どこにも存在しない、ただ南方という漠たるイメージを背負った空間からやって来たように、ゴジラは、故意に生存時期を古生物学的事実からずらせることによって、漠たる恐竜時代のイメージを背負った非在の過去からやって来た「怪獣」となったのであり、そのことによって、現代都市との対比において意味をもつもの、すなわち、西洋文明が導入される以前に存在し、西洋文明によって駆逐された何ものかの象徴となったのである。すでに絶滅した太古の、借り物ではない始原を内在させたイメージをもち、巨大で根源的な力をもつ生物として、恐竜は打ってつけのものであった。蟻やゴリラの巨大化では達成できなかったであろう象徴性を、ゴジラは、恐竜を原型とすることによって獲得したと考えられる。

怪獣はしばしば、核実験による放射能の影響で巨大化したと説明される。ラドンはその例であり、イグアナの放射能による巨大化を暗示したエメリッヒ版の『Godzilla』は、その類型的イメージを明らかに踏襲している。また、大森一樹脚本・監督による『ゴジラ vs.キングギドラ』（1991）において、ゴジラザウルスなる原型恐竜を提示し、それに放射能を浴びせることで意図的にゴジラを作り出そうとまでする展開

も、「放射能による巨大化」類型を自らなぞって見せたにほかならない。しかし、少なくとも第1作の『ゴジラ』とそれに続く『ゴジラの逆襲』（小田基義監督、1955）のゴジラやアンキロサウルス＝アンギラス、そして『ゴジラ』とともに怪獣映画のプロトタイプにもっとも忠実な作品と言える『大怪獣バラノ』（本多猪四郎監督、1958）のバラノポータ＝バラノの場合は、映画の中で、巨大化したとは一言も述べられていない。バラノに至っては、ゴジラの放射火炎のような異能力の付与もなく、ただ中生代の生物そのものが本来的に都市を破壊するに足る巨大さと力を備えていたという設定になっている。たとえば、アンキロサウルスは実在した恐竜であるが、体長10～11メートル、体重は4トン程度だったと推定されており、『ゴジラの逆襲』において、身長50メートルと設定されたゴジラと同等の大きさの怪獣として登場したアンギラスよりはるかに小型の生物だったことは明らかであるにもかかわらず、映画の中ではそれがすなわちアンキロサウルスそのものと扱われるのである。この点にも、実際の大きさをよく見知った動物が巨大化して現れるというセンス・オブ・ワンダー的表現とはまったく異なる、象徴的な表現志向がよく表れていると考えられる。

こうした怪獣が、戦車やジェット戦闘機をはじめとする現代兵器の攻撃を受けてもびくともせず、しばしば血すら流さないのは、やはり怪獣の象徴性をよく示している。怪獣は、その意味では生物ではなく、ある抽象的な意味を担った存在だからである。

日本語の「怪獣」に対応する英語が事実上存在しないことは、上記の事情をよく反映している。「怪獣映画」は普通 *monster film* と訳されており、「怪獣」は *monster* ということになるが、*monster* は、たとえばメアリー・シェリーの小説を原作とする映画『フランケンシュタイン』*Frankenstein*（ジェームズ・ホウェール監督、1931）に登場する人造人間のような、等身大の怪物にもごく普通に使うことで了解されるように、「怪獣」のような巨大性を語義に内包してはいない。このことは、たとえばキングコングがフランケンシュタインの怪物と本質的に同じ範疇に収まり得ることを意味しており、「怪

獣」が特異な限定的意味をもつ日本の場合との差異を歴然と映し出しているのである。

III

かくして、怪獣は、西洋文明に対する攻撃的なアンチテーゼとして、日本が導入した西洋文明の象徴である高層ビルの林立する都市を繰り返し標的とすることになった。ゴジラが東京を襲った時、その紅蓮の炎に包まれた都市のありさまは、ほんの10年足らず前の大空襲の再現であり、繰り返される核実験と、とりわけ実際に放射能を浴びた第五福竜丸の事件が呼び起こした、広島・長崎への原爆投下の恐怖の生々しい記憶と、戦争再来への切迫した危機感の表現であった。その意味で、ゴジラは、戦争と核の脅威の化身であり、日常的な平和の破壊者であり、排除すべき対象であった。これがゴジラのもついわば表層の意味であろう。

しかし、自身核実験の放射能を浴びて凶暴化したゴジラは、核の被害者でもあった。核兵器を西洋物質文明の頂点ととらえるならば、西洋文明の中に身を置き、それに依拠して生きながら、常にそれに対する違和感と懐疑をほとんど無意識のうちに抱き続けている日本人にとって、西洋文明の結晶である現代都市を破壊してゆくゴジラは、自らも依拠しそれに荷担する物質文明に対する一種の警鐘であり¹⁰⁾、それに溺れる自己への強烈な批判であると同時に、自己の内にある何物かを代弁し、それを破壊という禁じられた行為によって強烈に表現してくれる存在でもあった。このアンビヴァレントな両面が、ゴジラのもついわばより深層の意味であると考えられる。

このような問題構造を持った怪獣映画、少なくともその初期の『ゴジラ』『空の大怪獣ラドン』（本多猪四郎監督、1956）『大怪獣バラン』などは、きわめて日本固有の問題に密着しており、日本で繰り返し怪獣映画が製作されるという特異な事態の根本的な理由の一つもそこにあると考えられる。

すでに述べたように、こうした日本の怪獣映画の成立に大きな影響を与えたのは『キングコ

ング』であったが、南海の孤島から大都市ニューヨークに連れて来られて暴れだし、現代都市の象徴たるエンパイア・ステート・ビルに登って、当時の最先端の兵器である飛行機からの機銃射撃によって絶命するキングコングは、日本の怪獣と似て非なるものであることはもはや明らかであろう。人間の原初的な形態＝猿の巨大化した形姿をもつキングコングは、生命の溢れる闇とも言うべき熱帯のジャングルに棲息する、いわば根源的な獣性の象徴である。その意味でキングコングは、人間の内面の象徴、それも抑圧すべき衝動や欲望の象徴であり、その暴走に対する恐怖が、キングコングの表わす恐怖にほかならない。それは十分に普遍的な問題性をもつものと言えるが、文明に対する根本的な懐疑は、結局映画においては隠蔽されてしまう。ニューヨークの都市文明は無前提に守るべきものであり、飛行機という文明の先端にある、しかし実在の武器による勝利は、安堵の大団円を導くのである。

これに対して、日本の怪獣映画のエンディングはずいぶんと様相を異にする。典型的なのは『空の大怪獣ラドン』や『大怪獣バラン』の結尾場面で、そこにおいては、怪獣の最期を見届けた登場人物たちが、声もなく、呆然と怪獣の終焉の方向を見つめ続けている。そこには怪獣の暴威から解放された喜びは微塵も見取れない。彼らの、そしてそれを見つめるわれわれの心の中に去来するのは、自らの文明のあり方に対する懐疑にほかならないであろう。

怪獣を倒すことになる武器が、しばしば、『ゴジラ』の水中酸素破壊剤（オキシジェン・デストロイヤー）、『大怪獣バラン』の通常火薬の何倍もの破壊力をもつ「特殊火薬」などのように、現実には存在しない薬品や武器であることもまた、解決の未踏性を暗示する。これらを科学文明の極致と解するのは適当でない。それらは、表面上の物語を便宜上終わらせるために、いわば約束事のように用いられる道具なのであり、映画が終わった後も、提示された問題は依然として未解決のまま残っているのである。

IV

しかし、第一の、表層的な問題は、時間とともに変化する兆候が現れた。「もはや戦後ではない」という言葉にも表わされるように、戦争や空襲の記憶は日増しに遠ざかり、経済の高度成長によって、生活面でも格段の豊かさが現れ始めた。『ゴジラ』の随所に表わされた、濃厚な戦争の記憶と表裏を成して、貧困や飢餓の記憶もしくは現実が影を落としていることは、ゴジラが目前に迫り、人々が避難して人影のなくなった夜のビルの谷間に、亡くなった父の後を追うべく、幼い娘を連れてうずくまる母親の挿入シーンをはじめ、随所に見て取ることができる。同じ怪獣映画でも、たとえばその10年後に製作された『モスラ対ゴジラ』（本多猪四郎監督、1964）では、様相は一見してまったく異なっている。『ゴジラ』の、ドキュメンタリー映画を思わせる狭く暗いモノクロ・スタンダードサイズの画面に比べて、「総天然色」の広々としたシネスコリーンいっぱい映し出される、悪徳政治家（佐原健二）、悪徳興行師（田島義文）、科学者（小泉博）といった面々は、皆一様に血色が良く、生気に溢れており、この時代の、自信を取り戻した上向きの日本人の姿を如実に示しているようである。誰よりも、『ゴジラ』において痩身蒼白の青年主人公であった宝田明が、新聞記者・酒井市郎役で再び主人公として登場しているが、すっかり恰幅を増し、頭髪をぎらぎら光るポマードで固め、自信に満ちた態度で現れるその姿に、この間の時代の流れが如実に体现されていると見ることができる。台風によってモスラの卵がインファント島から日本の海岸に漂着し、それを取り戻しに来た、モスラの巫女のような二人の「小美人」ともども見世物にしようとする興行師たちと、その企みを阻止して卵を島に返そうとする善意の人々との争いがこの映画の前半のストーリーを構成しているが、この興行師の存在が『モスラ』（本多猪四郎監督、1961）の設定を引き継いだものとはいえ、戦争という巨大な脅威の前ではおそらく影をひそめざるを得なかったはずの人間の「小悪」が中心的に描かれること自体、戦争の記憶

が薄れ、核の恐怖が遠のいたかに見えることの反映にほかなるまい。それは、インファント島を訪れ、核実験の痕跡をまのあたりにした時の、「原水爆禁止の掛け声も、近頃じゃ耳にタコって感じだが、こう目の前に見せつけられるとそうじゃないですな」¹¹⁾という酒井の科白に、いわば裏返しの形で表現されている¹²⁾。

こうした事情を反映して、この作品では、成虫モスラと、卵から孵った双子の幼虫モスラによるゴジラとの戦いは常に陽光溢れる明るい昼に展開され¹³⁾、ナイトシーンで怪獣が絡む戦闘場面は自衛隊がゴジラを攻撃するシーンしかない。怪獣映画では、一本の映画の中で、昼と夜の二度怪獣同士の戦いが描かれることが多く、この作品のように、怪獣が戦うのはさんと晴れた昼のみというのは珍しい例に属する。

こうして、戦争の記憶と核実験の恐怖という表層がしだいに後退していった時、怪獣の都市破壊には別個の様相が顕著になっていった。それは、堆積する違和感を現代都市に具象化して、原初的な怪獣がそれを破壊するというカタルシスと、一種の祝祭のようなにぎにぎしい歓喜を伴うに至るのである。

この転機を鮮明に告げたのが『キングコング対ゴジラ』（本多猪四郎監督、1962）である。ゴジラ映画としては前作の『ゴジラの逆襲』以来7年ぶりの作品となるが、前二作がモノクロのスタンダードサイズであった画面は、総天然色のシネマスコープサイズに拡大された。『ゴジラの逆襲』においてもゴジラとアンギラスの戦いが描かれたが、ここでゴジラ製作の出发点となったアメリカ製の怪獣キングコングがゴジラの対戦相手となったことは、それまでゴジラ映画に伏在していた図式をほとんどあからさまに示すことになった。それは、西洋物質文明のアンチテーゼとしての、始原を体现化するものとしての怪獣という公式である。

すでに述べたように、西洋文明を完全な敵対的他者と見るのではなく、自らもまた西洋文明の内にあるもの、あるいはその加担者であるという意識は、『モスラ対ゴジラ』で、インファント島に上陸した新聞カメラマンの純子が、核実験の影響で荒廃した島の様子を見て、「なんだ

か、私、責任を感じちゃうわ…」と言うのに対して、科学者の三浦が、「人間なら当然ですよ」と答える場面¹⁴⁾にも見て取ることができる。こうした意識が、借り物の西洋文明を否定しようとするベクトルと拮抗して形成するアンビヴァレントな緊張関係が、戦争の記憶が薄れ、それに伴って空襲のアナロジーという表層が剥落した後の怪獣映画において、むき出しになるはずの、本来的な骨格であった。

しかし、『モスラ対ゴジラ』に先立つ『キングコング対ゴジラ』においては、事態はもっと単純化されている。アメリカ製の怪獣キングコングに対してゴジラ＝日本というのは簡単に措定される図式であり、アメリカに代表される西洋文明に対して、日本の原初的伝統というのも容易に引かれうる構図である。こうして、ゴジラの暴威＝（アメリカの）空襲という表層は、この面からも剥落することとなった。

キングコングをアメリカの文化侵略の象徴と見、ゴジラを日本の文化伝統の守護者と見て、両者の対立を軸にこの作品を解釈したのは、もともとドイツ文学研究家であったアメリカの都市文化研究家ピーター・ミュソッフである。ミュソッフは、この作品においてゴジラが都市に出現せず、代わりに東京に出現して都市破壊を行なうのがキングコングであることを指摘して、次のように述べる。

ゴジラの日本とは、日本文化の揺籃の地、しばしば感傷的に語られる感傷的な過去、古き良き時代、日本が腐敗した外界の感化を受けていなかった頃の日本だ。それに対してキングコングは、外国思想の侵略を体現しており、その効果は、映画が強調するように、現代日本の首都に、最もはっきり見られる。この映画の中の東京は、腐敗と道徳的退廃のシンボルであり、伝統的な日本の価値観に敬意を払わない場所なのである¹⁵⁾。

ミュソッフ自身は明言していないが、彼の日米の文化闘争という着眼には、この映画が60年安保のわずか後に製作されたという時代との関わりが無視できないと考えられる。しかし、本来キングコングは、生命の溢れる南洋の孤島か

ら現代都市の頂点とも言うべきニューヨークに連れて来られた、馴致し得ない野性であり、根源的な獣性の象徴であって、それ自身が都市的なもののアンチテーゼであったことを考えれば、ミュソッフの言うように、キングコングをそのままアメリカ文化の十全な象徴と考えることができるかどうか、疑問が残る。

その意味で、キングコングよりも純粹に、しかも抽象性を高めて、西洋文明の文化的侵略を象徴した怪獣が、キングギドラである。キングギドラが最初に登場した作品が『三大怪獣 地球最大の決戦』（本多猪四郎監督、1964）であるが、キングギドラの形状は、それまでの怪獣と際立って異なっている。それまでの怪獣の多くがそうであったような恐竜を原型とする形状とも、蛾を原型とするモスラのように、実在の生物を巨大化したような形状とも異なり、キングギドラは、三本の長い首と、帆のような巨大な翼（前脚ないし腕は存在しない）に二本の長い尾をもち、全身が黄金の鱗で覆われているという姿をしており、現存・絶滅を問わず、現実の生物に由来を求めることはほとんどできない。むしろ、西洋のドラゴンのような、神話ないし伝説上の動物に類縁を見出すことができるであろう¹⁶⁾。

このキングギドラは、かつて高度に栄えた金星の文明を滅亡させ、ついで隕石のカプセルによって地球に飛来する、完全な外部世界からの侵入者であるが、とりわけその金髪とも見える頭部の毛髪、金色に輝く全身が、ある面で西洋人のイメージを想起させることは否めない¹⁷⁾。事実、当初の設定から侵略者であることが明確に規定されたキングギドラは、キングコング以上に、日本の伝統文化への攻撃を露わにしてくる。もともと実在の生物に何らのつながりももたないキングギドラは、ゴジラの場合のような生存年代の意図的なずらしなどの操作はまったく必要なく、そのまま象徴化され得る存在なのである。

それを端的に示すのが、キングギドラが浅間神社を襲撃するシーケンスである。このシーケンスは二つのシーンに分割されて示されるが、いずれも視点は神社の内側にあり、飛来するキングギドラの姿も、大鳥居をはさんだ向こ

う側に望見される形となる。二度目のシーンでは、大鳥居の向こうから迫るキングギドラがこちらに向かって光線を吐き、それが鳥居に命中して、大鳥居は神社の内側へ、すなわち視点の側に向かって倒壊する〔図④〕。二つのシーンを一貫して、キングギドラの攻撃を受ける側の主観から、明確な立場を保持した表現が達成されている。

そもそも、怪獣は、皇居はもとより、神社仏閣に攻撃を加えることはまずなかった。さらに、過去から伝わる文化財に攻撃を加えることもしていない。たとえば姫路城を破壊した怪獣は存在しない。怪獣が破壊する「文化財」は、大阪城、名古屋城のような鉄筋コンクリートの再建物か、さらには熱海城のような、もともと存在しておらず、観光目的で建てられた新規建造物かに限定されている¹⁸⁾。事実、たとえばゴジラは『ゴジラ vs. メカゴジラ』（大河原孝夫監督、1993）に至るまで、寺社が密集する京都には出現していないし、そこでも、京都タワーは熱線で吹き飛ばしたものの、清水寺などのスポットをゴジラが通過してゆくさまが合成で描かれるだけで、寺社の破壊は描かれていない¹⁹⁾。必ず

しも確たる宗教観や政治観のバックボーンなしに、最大多数の日本人によって漠然と尊重されている、伝統的な価値を体現するものを、怪獣は攻撃しない。もちろんそこに、観客の無用の反感を避けようとする製作サイド・映画会社の配慮が介在していることは明らかであるとしても、それ以上に、そこには文化的な意味が読み込める結果が生まれていると見てよい。これは、怪獣がその時その時の代表的な現代的建築物を破壊する²⁰⁾のと表裏を成しており、すでに述べてきた怪獣の反西洋文明的な性格の一つの発現と捉えることができる。

それだけに、キングギドラが神社の、それもシンボリックな大鳥居を、明らかに狙って破壊することには重要な意味がある。これによってキングギドラの、外部からの文化的侵略者としての性格ははっきり際立ってくる。強大なキングギドラに対して、モスラはゴジラとラドンに結束して対抗することを呼びかけるが、その場が富士の裾野であり、モスラが富士を背景にして説得を試みることには明らかな意味が読み取れるであろう。おそらく通俗的な象徴であるとはいえ、いや、むしろそうした通俗性やキッシュ



図④ 大鳥居とキングギドラ

©東宝『三大怪獣 地球最大の決戦』

な性格までもまる呑みにして、富士は漠然とした日本の伝統の象徴なのである。それ以後のキングギドラと地球の三怪獣の戦いも、富士の裾野を舞台として、富士の方向へ侵攻しようとするキングギドラに対して、ゴジラ・ラドン・モスラの三体が連携して富士を背に立ちふさがり、その方向への進攻を阻止して、南の海の方角へ撃退しようとする推移を見せる。

こうした構図は、『キングコング対ゴジラ』で初めて現れた。富士の裾野の横長の広がりやシネマスクープの画面に相応しいと考えられたことももちろんであろうが、結果において、富士を背に戦うゴジラのイメージは、元来ゴジラに内包されていた一面を拡大し、非常にわかりやすく提示する結果となったのであり、それがいっそう明確な意味を帯びたのが『地球最大の決戦』であったとすることができる。

こうして、明確な外敵を導入し、本来内在的なアンビヴァレンツとして存在していた一方が外部化されることによって、ゴジラの性格はより単純化されたと見ることができる。それは、おそらく、世代や時の進展とともに、西洋文明との一体化が進行し、当初の怪獣映画の骨格を成していたアンビヴァレントな緊張関係が徐々に成立しなくなっていった状況の反映でもあった。それでもなお、怪獣映画において、依然として怪獣による都市破壊のシーンは繰り返し登場し続けた。それは、日本人の西洋文明への違和感の根深さを表わすものだとも言える。しかし、とりわけ増加し続ける都市民たちにとって、都市破壊のシーンは、抑圧的で単調な日常からの、束の間の虚構の解放感を与えるものであり、徐々に本来の文化的意味を失っていったように思われる。それだけに、怪獣映画の都市破壊が観る者にかつて感じさせていた二律背反的な複雑な感情も、それゆえのほとんど無意識の快感も、はるかに単純なものへと変化していったのである。こうした事情を反映して、初期の怪獣映画の特徴であった、相矛盾する感情を交錯させながら、滅びた怪獣を呆然と見つめるエンディングは、もはや見られなくなって久しい。

ともかくも、第一作の『ゴジラ』以来、怪獣映画はちょうど半世紀に及ぶ命脈を保ってきた。今後、さらに都市で生まれ、都市で育った人々が増加してゆき、国際化も進むならば、西洋型の都市文明に対する違和感とはもはや決定的

に薄れるかもしれない。その時に怪獣映画は消滅してしまうのか、なお存続するのであれば、どのような作品が生み出されるのか、それは単なる SFX の技術的な問題だけには帰せない、われわれの文化的な生存様態と結びついた問題であるように思われる。

注

1. この経緯については、冠木新市『ゴジラ映画クロニクル1954～1998 ゴジラ・デイズ』（集英社文庫、1998年）34～38頁参照。
2. 『香山滋全集』第14巻（三一書房、1996年）173～174頁。
3. こうした違和感とは、明治44年8月に和歌山で行なわれた夏目漱石の著名な講演『現代日本の開化』の中ですでに以下のように端的に把握・表明されている。

「西洋の開化（即ち一般の開化）は内発的であつて、日本の開化は外発的である、〔中略〕少なくとも鎖港排外の空気で二百年も魔睡した揚句突然西洋文化の刺戟に跳ね上つた位強烈な影響は有史以来まだ受けてゐなかつたと云ふのが適當でせう、日本の開化はあの時から急劇に曲折し始めたのであります、之を前の言葉で表現しますと、今迄内発的に展開して来たのが、急に自己本位の能力を失つて外から無理押しに押されて否応なしに其云ふ通りにしなければ立ち行かないといふ有様になつたのであります、夫が一時でない、〔中略〕時々押され刻々に押されて今日に至つたばかりでなく向後何年の間か、又は恐らく永久に今日の如く押されて行かなければ日本が日本として存在出来ないのだから外発的といふより外に仕方がない、〔中略〕日本の現代の開化を支配してゐる波は西洋の潮流で其波を渡る日本人は西洋人でないのだから、新しい波が寄せる度に自分が其中で食客をして気兼ねをしてゐる様な気持になる、〔中略〕斯う云ふ開化の影響を受ける国民はどこかに空虚の感がなければなりません、又どこかに不満と不安の念を懐かなければなりません」〔『漱石全集』第16巻（岩波書店、1995年）430～436頁〕

4. 日本公開題は『ゴジラ』だが、本稿では、昭和29年の日本映画『ゴジラ』と区別するために、『Godzilla』の原題で表記する。

5. 香山滋『怪獣ゴジラ』から引用した〔『香山滋全集』第9巻（三一書房，1994年）365-366頁〕。映画で語られる台詞もこれとほぼ同一であり，年代的な説明にもこれとの差異はまったくない。
6. おそらくはジュラ紀を代表するアンモナイトがまず想定され，それよりもっと生物感があり，しかも知名度の高い（すなわち観客に既知感のある）三葉虫が代替として選ばれたのではないかと想像される。
7. 当時はもちろん公刊されなかったが，現在は『香山滋全集』第11巻（三一書房，1997年）に収録されている。
8. 『怪獣ゴジラ』は，1954年7月から10月にかけて，映画公開に先駆けて放送されたラジオドラマの台本（龍野敏作）をもとに，永瀬三吾が手を加え，香山が最終的な形をまとめた台本形式の作品で，映画公開よりも早く，同年10月に公刊されている。また，『ゴジラ（東京編）』は年少者向けのノヴェライゼーションで，同じく香山が関与した続編『ゴジラの逆襲』の小説化である『ゴジラ（大阪編）』と合本にして，1955年に公刊されている。
9. この操作の積極的意図を探ろうとする従来意見には，竹内博が『『ゴジラ』の誕生』で述べた，約200万年と考えられたアウストラロピテクスの生存年代と重ね合わせて，ゴジラに人類そのものの姿を二重映しにしようとしたと考える説〔竹内博・山本晋吾編『完全・増補版 円谷英二の映像世界』（実業之日本社，2001年）72頁〕，長山靖生が『ゴジラは，なぜ「南」から来るのか？』で述べた，神道系の思想家大石凝真素美の「人間の祖型＝竜」説などを梃子に，近代人の「時間軸も進化の法則も捻じ曲げた」偽史的な神話造形への意志の反映を見ようとする説（『映画宝島 怪獣学・入門！』（JICC 出版局，1992年）23頁）などがある。
10. ゴジラの英語表記は当初 *Gozilla* など何種類か並存していたようだが，ある時期から *Godzilla* に統一されるようになった。ここには，もちろん，*God*の綴りを入れることによって，ゴジラのある種の聖性のようなものを強調しようとする意図が働いていることは明らかである。製作者田中友幸も，後年，ゴジラを「神が，おごれる人類に警告のためにつかわした「聖獣」」〔『東宝 SF 特撮映画シリーズ VOL.1 ゴジラ』（東宝出版事業室，1985年）39頁〕と呼んでいる。しかし，これは当初からの発想ではなく，ゴジラが三島由紀夫など幾人かの文化関係者から文明批評的な側面を認められるようになってからの，いわば後追いの表明であるように思われる。
11. 『東宝 SF 特撮映画シリーズ VOL.2 モスラ／モスラ対ゴジラ』134頁（東宝出版事業室，1985年）。ただし，ビデオなどを参照し，できるだけ映画に近い形に改めた（以下の台詞の引用も同じ）。
12. もちろん，核戦争の脅威が，日常生活の上に，まだ影のようにおおいかぶさっていたことは，同じ東宝が，同年に製作した，核戦争の勃発と世界の崩壊を近未来の出来事としてリアルなタッチで描いた『世界大戦争』（松林宗恵監督，1961）に見ることができる。
13. 円谷英二特技監督はいわゆるピーカン（雲一つない晴天）の映像を好んだが，この映画ではとくにそれが顕著である。
14. 『東宝 SF 特撮映画シリーズ VOL.2 モスラ／モスラ対ゴジラ』134頁。
15. Peter Musolf: *The Godzilla Question*. [ピーター・ミュソッフ（小野耕世訳）『ゴジラとは何か』（講談社，1998年）124頁]
16. キングギドラの形態については，小林晋一郎『形態学的怪獣論』（朝日ソノラマ，1993年）74-80頁の考察を参照。
17. 長山靖生は，偽史論と南方ユートピア論を絡み合わせた『ゴジラは，なぜ「南」から来るのか？』の中で，キングギドラにごく短く言及し，「金髪を振り立てた三位一体の原理」と呼んでいる（『映画宝島 怪獣学・入門！』33頁）。
18. 従って，ミュソッフが『キングコング対ゴジラ』において二体の怪獣の闘争によって破壊される熱海城を「統合された純粋な日本のシンボル」（ミュソッフ：上掲書，126頁）と見るのは必ずしも当たっていない。むしろ，そこには，観光という営利のためには歴史の捏造とキッチュなまがい物の建築も厭わない日本人の一面が投影されており，わざわざ二体がかかりで破壊されるという栄に浴するのも首肯できるとも考えられよう。
19. この作品でかつてないゴジラの京都通過が描かれたのは，当時製作が決定していたアメリカ版『Godzilla』を強く意識し，それに対

抗心を燃やした結果と思われる。

20. たとえば、かつては『モスラ』の東京タワー、近年であれば『ゴジラ vs. ビオランテ』（大森一樹監督、1989）の大阪ツイン21ビル、『ゴジラ vs. キングギドラ』の東京都庁ビル、『ゴ

ジラ vs. モスラ』（大河原孝夫監督、1992）の横浜みなとみらいビルなど、あげていけばきりがない。

〔付表〕日本主要怪獣映画年表

	東宝（ゴジラシリーズ）	東宝（ゴジラシリーズ以外）	大 映	そ の 他
1954(昭和29)	ゴジラ [*]			
1955(昭和30)	ゴジラの逆襲 [*]			
1956(昭和31)		空の大怪獣ラドン [*]		
1957(昭和32)		地球防衛軍 [*]		
1958(昭和33)		大怪獣バラン [*]		
1961(昭和36)		モスラ [*]		
1962(昭和37)	キングコング対ゴジラ [*]	(妖星ゴラス [* *])		
1963(昭和38)		(海底軍艦 [* *])		
1964(昭和39)	モスラ対ゴジラ [*]	宇宙大怪獣ドゴラ [*]		
1965(昭和40)	三大怪獣 地球最大の決戦 [*]	フランケンシュタイン対	大怪獣ガメラ [*]	
1966(昭和41)	怪獣大戦争 [*]	地底怪獣バラゴン	ガメラ対バルゴン [*]	
1967(昭和42)	南海の大決闘	フランケンシュタインの怪獣	ガメラ対バルゴン [*]	
1967(昭和42)	ゴジラの息子	サンダ対ガイラ [*]	ガメラ対ギャオス [*]	宇宙大怪獣ギララ [松竹] [*]
1968(昭和43)	怪獣総進撃 [*]	キングコングの逆襲 [*]	ガメラ対ギャオス [*]	大巨獣ガッパ [日活] [*]
1969(昭和44)	オール怪獣大進撃		ガメラ対宇宙怪獣バイラス [*]	
1970(昭和45)		決戦！南海の大怪獣	ガメラ対大悪獣ギロン [*]	
1971(昭和46)	ゴジラ対ヘドラ [*]		ガメラ対大魔獣ジャイガー [*]	
1972(昭和47)	ゴジラ対ガイガン [*]	怪獣大奮戦	ガメラ対深海怪獣ジグラ [*]	
1973(昭和48)	ゴジラ対メガロ [*]	ダイゴロウ対ゴリアス		
1974(昭和49)	ゴジラ対メカゴジラ [*]			
1975(昭和50)	メカゴジラの逆襲 [*]			
1980(昭和55)			宇宙怪獣ガメラ [*]	
1984(昭和59)	ゴジラ [*]			
1989(平成元)	ゴジラ vs. ビオランテ [*]			
1990(平成 2)				ウルトラQザ・ムービー 星の伝説 [松竹]
1991(平成 3)	ゴジラ vs. キングギドラ [*]			
1992(平成 4)	ゴジラ vs. モスラ [*]			
1993(平成 5)	ゴジラ vs. メカゴジラ [*]			
1994(平成 6)	ゴジラ vs. スペースゴジラ [*]			
1995(平成 7)	ゴジラ vs. デストロイア [*]		ガメラ 大怪獣空中決戦 [*]	
1996(平成 8)		モスラ	ガメラ2 レギオン襲来 [*]	
1997(平成 9)		モスラ2 海底の大決戦 [*]		
1998(平成10)		モスラ3 キングギドラ来襲 [*]		Godzilla [米] [*] 大怪獣東京に現わる [松竹]
1999(平成11)	ゴジラ2000 ミレニアム [*]		ガメラ3 邪神<イリス>覚醒 [*]	
2000(平成12)	ゴジラ×メガギラス [*]			
2001(平成13)	大怪獣総攻撃 [*]			
2002(平成14)	ゴジラ×メカゴジラ [*]			
2003(平成15)	ゴジラ×モスラ×メカゴジラ 東京SOS [*]			
2004(平成16)	ゴジラ Final Wars [*]			

- ・ 主要な怪獣映画を製作会社別にあげた。
- ・ [*] は怪獣による都市破壊が描かれる映画。
- ・ [* *] は、怪獣による都市破壊は登場しないが、その他の兵器・天変地異などによる都市破壊が描かれる映画。
- ・ () で題名を囲った作品は、怪獣が数場面のみ登場する映画。

Why Does Godzilla Destroy Cities?

Masahide TABATA

A lot of monster films have been produced in Japan, with “Godzilla”(1954) the first to be released. The destruction of cities in modern Japan has been shown in most of these films. The scenes of destroyed cities are closely connected with the memories of air raids and nuclear bombings during the last war. But this also reflects ambivalent attitudes of the Japanese towards Western civilization: despite their dependence on Western civilization, they are dissatisfied with modern Western civilization which they have seen introduced since the late 19th century. The monsters in Japanese films are based on dinosaurs in prehistoric times. The image of a great past which was lost has been superposed over old Japanese tradition, which was also lost. As the memories of the last war die out and the fear of a nuclear war abates, the destruction of cities by monsters came to assume the function of giving a simple catharsis to audiences. Monsters like Ghidrah, invading from outer space, play the role of invaders to Japan: Western civilization. And its archenemy Godzilla came to play a major role in guarding traditional culture. These two monsters have been doing their share, which shows the continuation of the simple characterization of their roles. The history of monster films, which is over a half-century, reflects changes of the modes of Japanese culture.

Keywords : Godzilla, monster films, destruction of cities, modern civilization, traditional culture