

フィクションにおける「核」のノンフィクション —『モスラ』と『風の谷のナウシカ』の怪獣表象—

王 一 飛*

1. はじめに

「怪獣」という用語について、もし子供の時に特撮ドラマや特撮映画を見た経験があったら、ほとんどの人は頭の中に光線を吐き、街を踏み潰す巨大生物を思い浮かべるにちがいない。「怪獣」という単語は、既に中国の古典である司馬遷の『史記』に見え、本来の意味は「珍しい獣」であるが、今ではやはり日本でも中国でも、「ゴジラ」や「キング・コング」など、怪獣映画に登場する巨大怪獣のことを思い出させる言葉である。ジャンルの発生から半世紀以上、「怪獣」は映画に存在するものに限らず、記号として、アニメやマンガ、あらゆる文芸作品にその姿を表す。

けれども、既に数多くの先行研究が指摘したように、巨大怪獣の表象は「空想」であるが、最初から「核」の問題と切っても切れない関係がある。その後、公害問題や軍備競争などの問題にも連なる日本ポップカルチャーにおける「怪獣」は、即ち現実問題を「具体化」して「虚構」化し、「パッチャル」化する機能を持つ存在である。消費社会の産物に見える娯楽には、実際に大衆における「核」をめぐる意識と論議が根底に潜んでいる。

本研究では、怪獣映画というジャンルへの視点から、1984年公開された宮崎駿が監督した劇場版アニメ『風の谷のナウシカ』と1961年の東宝怪獣映画『モスラ』の間テキスト性を研究対象とし、『風の谷のナウシカ』にある60・70年代における

「怪獣ブーム」という「大きなテキスト」への継承と批判を中心に、フィクションが虚構を借りて、どのようにノンフィクションの働きを機能しているのか、またその限界は何処にあるのかについて論じることを試みたいと思う。

2. 「怪獣」表象の生成と「核」の問題

日本怪獣映画の祖と言え、1954年東宝が制作した『ゴジラ』であることは異議がないと思う。映画『ゴジラ』が公開された1954年、日本は「第五福竜丸事件」に遭遇し、米国の水爆実験によって、日本国民の前に再び「核」の恐怖が現れた。講談社編『暮らしの年表流行語100年』には、1954年に「死の灰」という流行語が記録され、また「ビキニ環礁海底に眠る恐竜が水爆実験の影響で目を覚まし、日本を襲う」怪獣「ゴジラ」もその年の流行語の一つである¹。

ひたすら怪獣映画であるが、『キング・コング』と異なったのは、「水爆大怪獣」のモチーフと特殊撮影技術によって作られた視覚的スペクタクルの中で、大衆の第二次世界大戦時における広島・長崎被爆による核への恐怖が戦争記憶とともに喚起されたのである。森有礼は、「虚構であるが故に、逆説的に人々がそれぞれに記憶する個別の戦争体験を超えた、国民が共有し得る普遍的な戦災戦禍の記憶/記録となり得る」²と述べ、また川村湊は『ゴジラ』には戦争のメタファーがあると指摘した。映画『ゴジラ』は紛れもなく空想であり、フィクションとしているが、現実離れではなく、

*北京外国語大学日文学研究センター・院生

逆に観客に現実を思い出させる効果が発揮している。この時点での「ゴジラ」という怪獣像は、原爆や原子力という表象を抽象化して具現化した表現として、あらゆる面で解説された後、日本怪獣映画やポピュラーカルチャーの基礎を築いたものと言っても過言ではない。

『ゴジラ』のほか、東宝では1954年に『透明人間』、1955年に『ゴジラの逆襲』『獣人雪男』などが撮影された。これらの映画における怪獣像を見ると、「怪獣」は「核」の具現化となる表象である一方、自然との結びも強調されている。この傾向は、1956年に制作された東宝怪獣映画『空の大怪獣ラドン』に、より強く示されている。怪獣「ラドン」は、日本の九州地方の火山で眠っている怪獣で、自然変化と水爆実験によって蘇ったという設定である。こうすると、実際に怪獣「ラドン」には二つの意味が与えられている。一つは水爆実験の影響で復活し、初代『ゴジラ』と一致する怪獣自体が持つ原爆のメタファーという属性であり、もう一つは人間による自然破壊が原因として、人間の行為と対立する自然生物たる一面である。

『ゴジラ』が引き起こした一連の「怪獣映画」は、大衆の享受する純粋な娯楽として受け入れるものだけにとどまらず、一部の作家の注目も集めていた。当時東宝プロデューサーの田中友幸の、三島由紀夫が『ゴジラ』を絶賛したという自説以外に、戦後派作家である武田泰淳が1959年に『ゴジラの来る夜』という短編小説を発表したこともある。武田泰淳の小説における「ゴジラ」は「言うまでもなく核ミサイルのメタファーである」³と日本の漫画研究者である森下達⁴が指摘しているが、武田泰淳の作家としての性格とその個人的な経歴から考えると、ここでの「ゴジラ」は、単に原爆体験に限らず、武田泰淳自身の戦争経験や戦後の日本社会の観察を表しているものとする機能を持つ表象であると考えられる⁴。

3. 純文学者の参加した怪獣映画『モスラ』

1961年、東宝は怪獣映画『モスラ』を制作した。物語の背景の構成からも、物語そのものの構想からも、『モスラ』はこれまでの東宝怪獣映画と大きく異なっている。映画公開に先立ち、『モスラ』の原作小説『発光妖精とモスラ』は、東宝の依頼で、当時有名な戦後派作家である中村真一郎、福永武彦、堀田善衛三人にそれぞれ一章ずつ担当させ、原作小説を作成したのである。三人はいずれも当時の日本文壇で有名な作家であり、戦後派として日本戦後社会や国際問題に対する関心も強い。その中、堀田善衛は日米安保条約に反対する立場でデモにも自ら参加することもあり⁵、宮崎駿も含む当時の政治青年たちの歓迎を受けている。

『ゴジラ』の原作者が香山滋であるように、怪獣映画に原作者が付けられるのは普通であるが、当時純文学者である作家たる三人が子供向けの娯楽映画の原作を担当するのは、作家たちの遊ぶ心が見える他、仕事を依頼した方も、また依頼の受け手としての文学者たちの方も、それぞれの狙いがあると考えられる。中村真一郎の回想によると、「今度の作品はただのお子さま向けの映画では満足できず、同時に一人前の大人も面白がらせる作品にしたい」⁶という田中友幸の考えが契機であった。そして、互の長所を借りて、純文学者たる三人はより多くの大衆に自分の考えた物語を発信するのを狙っているのではないかと考えられる。一方、映画の内容から見ると、『モスラ』もこれまで東宝の怪獣映画には見えないモチーフが多く、全く新しい怪獣像を作り上げたのである。

その新しさは、まず、『モスラ』は『ゴジラ』以来の東宝怪獣映画におけるSF的な枠組みを打破し、ファンタジー的な要素を導入しながら、これまでとは異なる怪獣表象を作り出したのは言うまでもなく、「小美人」の設定も加えられ、映画にロマンチックな色彩を備えたのである。小美人の演出や後に日本の人々に馴染みのある名曲と

なった「モスラの歌」の存在は、この商業的な怪獣映画の審美的重層性をさらに強化した。そして、『モスラ』は当時の日米安保条約や日本の安保闘争と密接につながっていて、映画の最後には人類はモスラと死戦することを選ばず、前に誘拐した小美人を返すことにしたというエンディングから見ると、「怪獣」という表象は既に現実にあるもののメタファーという発想を超えて、現実を超越したものとして描かれている。小説の最後には平和を破壊すると「モスラ」が現れると警告し、映画の最後には「平和こそが繁栄への唯一の道だ」というセリフもある。日本怪獣映画の既存の物語の枠組みを打ち破り、怪獣映画というジャンル内でより深いテーマを検討することができたのである。

4. 宮崎駿『風の谷のナウシカ』と『モスラ』

特撮映画の流行りは、70年代と80年代の日本アニメブームのベースとなった手塚治虫などが率いたマンガやアニメの領域以外の前テキストである。その中に、単に怪獣的なモチーフを用いることや怪獣ものから影響を受けたことに限らず、それを継承しながら批判する姿勢を取る作品もあり、その代表作は宮崎駿の『風の谷のナウシカ』であると筆者は考えている。

『風の谷のナウシカ』の原作マンガは、徳間書店発行のアニメ雑誌『アニメージュ』で、1982年2月号より連載され始めた。長編アニメ映画『風の谷のナウシカ』は、1984年3月に日本全国東映洋画系の劇場で公開され、最終的に91万5000人を動員し、配給収入7億4千200万円のヒットが記録された⁷。1978年テレビアニメ『未来少年コナン』と劇場版アニメ『ルパン三世 カリオストロの城』という「宮崎駿の二つの不成功作」⁸の後、『風の谷のナウシカ』の成功と好評は、『天空の城ラピュタ』の制作に繋がるスタジオジブリの第一歩と言える。

その中に、一番想像力のあるものと言え、**「王蟲」**という巨大な生き物であると思う。アニメのはじめの部分から、「なんて立派な王蟲」というナウシカの驚きの中、「腐海の森」から現れた巨大な芋虫のシーンは、かなり印象的と言える。「王蟲」は「腐海の森」の守護者として存在し、芋虫の形をしていて、硬い殻を有し、森から滅多に離れないが、森の虫を殺した人間に攻撃する。アニメーション『風の谷のナウシカ』の冒頭は、主人公である少女「ナウシカ」が閃光弾と虫笛を使い、怒りに満ちる「王蟲」の暴走を鎮めるとい、迫力のあるシーンから、「ナウシカ」の世界観の一角を示し始まったのである。

「王蟲」は、ビジュアルの設計は「モスラ」の幼虫に近いものであり、アニメの設定では、「腐海の森」の守護者である。「腐海の森」は、視覚的なイメージではカビが生える森であり、人間にとって毒のある瘴気を発し、そして土地を侵食する。それで、「腐海の森」を焼こうとする人は少なくないが、それは「王蟲」の怒りを引き起こすことになってしまう。映画のセリフでは、「腐海が生まれてより1000年、いくたびも人は腐海を焼こうと試みてきたが……そのたびに王蟲の群れが怒りに狂い、地を埋め尽くす。大波となって、押し寄せてきた。国を滅ぼし、街をのみ込み、自らの命が飢餓で果てるまで、王蟲は走り続けた。」⁹という、腐海を破壊すれば破滅をもたらす人間にとって戒め的な存在である。けれども、ナウシカは「きれいな水と土では、腐海の木々も毒を出さない」ことが分かり、更に男性主人公アスベルを助ける為に流れ砂に陥った時、腐海の地下の空気は清潔であることに気付いた。つまり、この時点で、「腐海の森」が千年前の「巨神兵」による「火の七日間」がもたらした地球の汚染を浄化する機能を持つことが分かり、また森が発した人間に害のある物質も、その汚染による可能性が大きいのである。

このような「王蟲」だが、単なる宮崎駿自身の

想像力によるものとは言い難い。巨大生物の発想は、SF小説『砂の惑星』からヒントをもらったという説もあるが、より直接の日本のサブカルチャーという文化背景にある所謂「巨大怪獣」という大衆文化における表象コードを踏まえた産物であろう。その原型は、恐らく『モスラ』に出現する怪獣「モスラ」の幼虫である可能性が大きい。映画『モスラ』では、南洋の孤島「インファント島」で水爆実験を行い、日本の船や島の原住民に波及した架空の国「ロリシカ」が描かれている。映画の中に、インファント島にカビが生える洞窟があり、その洞窟もモスラの卵のいる場所である。「カビ」という共同な視覚イメージを共有するインファント島と「腐海の森」、その上、核汚染を浄化する機能も同じであることから、全く無関係とは言えない。無論、インファント島の浄化は神話的であり、自然の神秘な力によるものに対し、腐海の森は浄化に連れて、人間にも罰を与えているという側面がある。

しかしながら、イメージ的な相似性だけではなく、怪獣表象として内在的な面で、思想的な精神を共有し、発展する繋がりが見える。『モスラ』は怪獣「モスラ」を倒せずに、共存を選ぶエンディングであるが、既に論じたように、『モスラ』以前の怪獣映画は、人間と怪獣の対立に、人間の科学或は知恵で退治されるのが一般である。

けれども、60年代後、核の恐ろしさは一旦去っていき、怪獣もまた1964年に上映した『モスラ対ゴジラ』では、「モスラ」が平和の象徴でありながら、「ゴジラ」と対決し、更に同年の『三大怪獣 地球最大決戦』では人間側に加担し、ゴジラと対話する形で、共に宇宙怪獣「キドラ」に対抗する正義のヒーローとなった。映画『モスラ』では著しく見える怪獣の破壊のモチーフは、直ぐに正義な怪獣という替わりのイメージに乗っ取られ、平和を破壊する人間への戒めという性格が無くなった。破壊と共存、これらの相反するモチーフは『モスラ』における怪獣「モスラ」には見える

が、その後の作品における「モスラ」の怪獣像には見えにくく、薄くなりつつある。

小野俊太郎氏は、モスラ的な主題の担い手は「ジャンルを超えた世界に出現したと思われる」¹⁰と述べ、『風の谷のナウシカ』を「モスラの主題を深化させた後継者」としたのである。「王蟲」は、確かに「モスラ」と同じ機能を持つもので、「破壊」と「共存」を一体化とする表象である。宮崎駿は、『発光妖精とモスラ』の作者の一人である堀田善衛を尊敬し、また、彼が堀田善衛の作品を読み始めた時はちょうど大学の時であり、映画『モスラ』の上映期間と重なっている。これ程の共通点から見ると、宮崎駿の『風の谷のナウシカ』は『モスラ』の内容を吸収して、意識しているかどうかは分からないが、『風の谷のナウシカ』の内容を考察する時、『モスラ』をその成立に不可欠な前テクストとして考えなければならない。

5. サブカルチャー批判における「巨神兵」の表象

『風の谷のナウシカ』には、「王蟲」と対立する「巨神兵」という、巨大生物の特徴を持つロボット兵器がある。「巨神兵」は、「火の七日間」を引き起こし、また地球全体を汚染した兵器として、核のメタファーとして解読されるのもほぼ定説で、宮崎駿は「巨神兵」の構想に対し、「ああいうものを出すとね、後始末をしなきゃいけないから」¹¹と述べ、出にくいものとした。恐るべき破壊力と地球に汚染を持たせられる力は、すぐに核兵器を観客に想起させる。「巨神兵」と「火の七日間」は、冷戦時代における核戦争によって招いた破滅に対する恐れと関連することは無論であるが、どうしてわざわざ巨大生物を構想して象徴にさせたのかについて疑問を持つべきである。

『風の谷のナウシカ』が公開した80年代初頭は、正に巨大ロボットアニメが始動の時期から『機動戦士ガンダム』により黄金期を迎えようとする時

期で、前述の巨大怪獣を描く怪獣映画の歴史にも、60年代から80年代までは大きな変動もある。「巨神兵」は、巨大人間の造形、また生物とロボットの間にある人造生物という性質から考えれば、恐らく核で駆動する巨大ロボットや核のメタファーである「ゴジラ」などの怪獣と無関係とは言えない。その他、『風の谷のナウシカ』で巨神兵のカットを担当するのが、後程『新世紀エヴァンゲリオン』の監督である庵野秀明であることから考えると、考案時も製作時も無意識にウルトラマンの影響も受けているかもしれない。

60年代、『ウルトラマン』はテレビで放送され、全く子供向けであるが、最高の42.8%の視聴率が記録され、ほぼ国民的と言えるほどの人気であった。この様な『ウルトラマン』であるが、怪獣のモチーフは多様でありながら、その怪獣の対策としての科学の可能性も重要なテーマである。1957年、ソ連が世界初の人工衛星を打ち上げ、「地球は青かった」という流行語が広がっていき、冷戦も宇宙開発競争となった。ヒーロー「ウルトラマン」は、人間と自然或は他の勢力との矛盾の中に、その矛盾を悩みながら、いつも人間の方に加担するイデオロギー的なルールを守っている。その上、ウルトラマンが敵わない相手に対して、人間による兵器で勝ち取り、科学の力を示しているストーリーのパターンも少なくない。『ウルトラマン』からはじめ、子供層に広がるSFブームに潜む科学万能のイデオロギーに対し、大江健三郎は、随筆「破壊者ウルトラマン」で、以下のように述べた。

怪獣映画の超人スターたちは、もっぱら科学の威力を示威するだけの存在である。かれらは科学のもたらす人間的悲惨とまったく無関係な超能力として、空をかけり地にもぐり、怪獣どもを撃滅する。ドラマの展開のうえでかれらの超威力の出現する前に、まず一般の人間たちの無力がつねに誇示されることも忘れてはならぬ

だろう。¹²

これに対し、切通理作は「大江健三郎から見れば、『ウルトラマン』は子供たちに安妥を推奨し、科学信仰を吹き込む、許せないものだった」という視点で、「僕たち子供にとっては、それほど珍しいものではなかった」と述べたが、確かにウルトラマンの全体的構図は一部のストーリーによって内部批判されたが、いずれもウルトラマンが人間に加担し、反感を持ちながら現代文明を擁護し、怪獣を倒すという「ウルトラマン対怪獣」の構図から逃れられず、つまり時代的にもジャンルのにも局限されていることが分かる。

ならば、巨神兵は王蟲の群れに対し、光線を吐き、溶けながら動いているシーンは、容易に観客に「ウルトラマン対怪獣」或は「巨大ロボット対怪獣」の構図を想起させる。『風の谷のナウシカ』では、巨神兵について、以下のように述べていた。

クシャナ 「かつて人間をして、この大地の主となした奇跡の技と力を、われらは復活させた。わたしに従う者には、もはや森の毒や虫どもにおびえぬ暮らしを約束しよう」¹³

トルメキアの皇女であるクシャナのセリフに、「奇跡の技と力」というものがある。日本は、広島・長崎被爆の他、戦後、第五福竜丸号事件という二度目の被爆体験を持ち、集団記憶として戦後日本の文化に刻んだけれども、核の戦争利用への反発は、核そのものに対する反発とは等しいものではない。元々『ゴジラ』に示した「核」を楽しむ傾向は、70年代に入ると、原子力発電所の建設や経済復興に連れ、より強くなったのである。その為、原子爆弾への怖さは、怪獣やマッドサイエンティストなど、テロリストみたいに「核」を悪用する勢力に任せ、逆に秩序を示す科学の神話を構築した。川口悠子が「軍事利用の忌避は、むしろ民事利用を賞賛し推進する、「原子力の夢」へ

とつながった。』¹⁴と指摘したように、その時期の状況の裏に、こうした「科学万能主義」が存在していると考えられる。

フィクションである「怪獣」と対面する作品内部の人間たちは、科学と自然の狭間に生き、科学の力で自然の脅威に直面しながら、科学を使い、自然を滅ぼすまでになると、逆に自らに破壊を招く超兵器によって滅亡に至る運命にも逆らわない。『風の谷のナウシカ』に捉えた人間の行き詰まりは、「王蟲」と「巨神兵」という形で表現されているが、脅威と保護、相反する両面を兼ねる「自然」と「科学」の矛盾に現代文明の繁栄の裏にある危険の引き金を握られていることを示している。恐らく宮崎駿も含め、『風の谷のナウシカ』の制作者たちは、一度怪獣ジャンルを新しくする文学者たちが参加した『モスラ』を経て、怪獣「モスラ」の精神的な性質を「王蟲」に継承することによって、逆に怪獣ものやロボットアニメなど、サブカルチャー的なジャンルに見える「科学」対「怪獣」の構図を『風の谷のナウシカ』に脱構築させたのであろう。

6. おわりに

高畑勲が『風の谷のナウシカ』に期待した「照らし返し」は、制作者本人たちの目で見れば失敗に等しいが、こうしたフィクションである虚構世界の構造における「核」のノンフィクションは、直接現実と繋がるものではなく、先ずはサブカルチャーの歴史という中間点を経なければならない。大塚英志が指摘した「超越性のイメージ」¹⁵である「王蟲」と「巨神兵」は、怪獣映画・特撮ヒーロー・ロボットアニメという三つのジャンルにおける文明批判と科学万能主義という矛盾した両義性を踏まえて、『モスラ』の精神を継承しそれを発展した表象コードであると思う。

そうすると、『風の谷のナウシカ』は、現実問題を反映する前、既に『モスラ』との間テクスト

の中に、サブカルチャーにおける「核」または文明による科学力に対する意識を反映したのである。アニメにおける「巨神兵」は、同時に「核」への恐れと「核」への憧れという戦後日本の「核」思想を内包し、それに対立する「王蟲」は、「モスラ」のように「核」を浄化できながら、人間に自然破壊と平和破壊の懲罰を下す位置に付けられ、フィクションでありながらサブカルチャーにおけるフィクションについて内部批判を行い、そうした構造の中に原爆と原発を含む「核」による文明、また安保条約や冷戦体制などの現実問題を示している。

注

- 1 講談社編『暮らしの年表流行語100年』講談社、2013
- 2 森有礼『あの戦争』の記憶：『ゴジラ』（1954）における戦争体験と反復強迫』国際英語学部紀要 第19号、2017
- 3 森下達『『怪獣から読む戦後ポピュラーカルチャー特撮映画・SFジャンルの形成史』青弓社、2016
- 4 武田泰淳は上海で終戦を迎えたので、直接原爆体験がないが、終戦または原爆に対する思考はエッセイ『滅亡について』に語られている。
- 5 堀田百合子『ただの文士 父、堀田善衛のこと』岩波書店、2018
- 6 中村真一郎・福永武彦・堀田善衛『発光妖精とモスラ』筑摩書房、1994
- 7 スタジオジブリ『ジブリの教科書1 風の谷のナウシカ』株式会社文藝春秋、2013
- 8 津堅信之『日本アニメ史』中央公論新社、2022
- 9 宮崎駿『ジブリ・コミック1 風の谷のナウシカ』株式会社文藝春秋、2013
- 10 小野俊太郎『モスラの精神史』彩流社、2014
- 11 スタジオジブリ『ジブリの教科書1 風の谷のナウシカ』株式会社文藝春秋、2013
- 12 大江健三郎『破壊者ウルトラマン』『状況へ』岩波書店、1974
- 13 宮崎駿『ジブリ・コミック1 風の谷のナウシカ』株式会社文藝春秋、2013
- 14 河川悠子「『記憶』し、「恐れ」「楽しむ」ーフィクションのなかの「核」知能と情報、2018
- 15 大塚英志『物語論で読む村上春樹と宮崎駿——構造しかない日本』角川書店、2009

参考文献

著書

- 1 スタジオジブリ『ジブリの教科書1 風の谷のナウシカ』株式会社文藝春秋, 2013
- 2 宮崎駿『ジブリ・コミック 1 風の谷のナウシカ』株式会社文藝春秋, 2013
- 3 森下達『怪獣から読む戦後ポピュラーカルチャー 特撮映画・SFジャンルの形成史』青弓社, 2016
- 4 川村湊『原発と原爆:「核」の戦後精神史』河出書房新社, 2011
- 5 講談社 編『暮らしの年表流行語100年』講談社, 2013
- 6 大塚英志『物語論で読む村上春樹と宮崎駿——構造しかない日本』角川書店, 2009
- 7 東雅夫 編『怪獣文学大全』河出書房新社, 1998
- 8 小野俊太郎『モスラの精神史』彩流社, 2014
- 9 堀田百合子『ただの文士 父, 堀田善衛のこと』岩波書店, 2018
- 10 津堅信之『日本アニメ史』中央公論新社, 2022
- 11 大塚英志『「おたく」の精神史 一九八〇年代論』講談社現代新書, 2004
- 12 大塚英志『物語論で読む村上春樹と宮崎駿——構造しかない日本』角川書店, 2009
- 13 大江健三郎『状況へ』岩波書店, 1974
- 14 切通理作『怪獣使いと少年』宝島社, 1993
- 15 野村幸一郎『宮崎駿の地平』白地社, 2010
- 16 黒古一夫『文学者の「核・フクシマ論」』彩流社, 2013
- 17 長山靖生『完全版 日本 SF 精神史』河出書房新社, 2018
- 18 武田泰淳『武田泰淳全集』筑摩書房, 1978

論文

- 1 神谷和宏『『ゴジラ』シリーズをめぐる言説の変化と問題点:一九五四年から現在の新聞報道を軸として』コンテンツ文化史学会2018年大会予稿集, 17-33, 2018
- 2 森有礼『「あの戦争」の記憶:『ゴジラ』(1954)における戦争体験と反復強迫』国際英語学部紀要 第19号, 2017
- 3 河口悠子『「記憶」し、『恐れ』『楽しむ』—フィクションのなかの『核』』知能と情報 vol.30, 2018

雑誌・記事

- 1 田中友幸『ゴジラ——三島由紀夫が『高い社会性がある』とほめた怪獣』文藝春秋, 1990