

二つの島、二つの力

—『モスラ』のスピリチュアリティ—

木下幸太

一、はじめに、考察対象の確認

『モスラ』⁽¹⁾は一九六一年七月三〇日公開の総天然色の怪獣映画作品である。監督は本多猪四郎、特撮技術監督は円谷英二という『ゴジラ』(一九五四年)以来のコンビが製作した。『モスラ』では当時活躍していた戦後文学作家が原作小説を執筆している。原作小説は『発光妖精とモスラ』⁽²⁾という名で中村眞一郎、福永武彦、堀田善衛によつて執筆された。のちに単行本としてまとめられた原作小説のあとがきで、中村眞一郎は以下のように回想する。

中村の回想からは大きく三つのことが分かること。一つ目は、映画の各要素が原作者三人から持ち寄られたことだ。ジエラール・ド・ネルヴァルをはじめとしたフランス幻想文学への造詣が深い中村眞一郎、『愛の試み』や『草の花』など恋愛をテーマとしたエッセイや小説を発表した福永武彦、『時間』や『夜の森』などの批評性の

怪獣が幾度か姿を変える「メタモルフォーズ変身譚」の物語にしようと思いついたのは私で、そのためには、芋虫からまゆになり、最後に蛾になる、三変化をする蛾の怪物がよからう、ということに

なった。(……)物語に恋愛を持ち込む案を出したのは、ロマンチックな福永で、男は日本人の探検隊員にするが、女は巨人にしようということになり、これはザ・ピーナッツという、ふたごの可愛い歌手の売り出しに利用しようということになつて、小人に変えられた。私たちの脳裡には『ガリバー旅行記』があつた。／日本の男と小人の女の恋愛の奥に、人間は肌の色や肉体の大小によって差別されるべきではない、というヒューマニスチックな主題をひそませたのは堀田である。

高い小説を発表した堀田善衛、それぞれの戦後作家が関心としていた要素が『モスラ』において交錯している。二つ目はザ・ピーナツの起用から一九六一年当時の大衆文化の動向が垣間見える。ザ・ピーナッツのデビューは一九五九年であり、一九六一年には『シヤボン玉ホリデー』の司会を務めるなど既に人気を得ていた。そして三つ目は以上二つの総合である、つまりキャステイングから物語のシナリオ制作に至るまで、『モスラ』という作品は東宝が力を入れて製作していたことが示されている。傍証として福永武彦⁽³⁾の言及を確認しよう。

あれは「ゴジラ」という初代怪獣映画が大いに注目を浴びたあと、だつたから、何ぞ新式の怪獣を発明してもらいたいといふので、我々三人が目をつけられたものだろ。(……) 東京映画の椎野英之君というプロデューサーのおだてに乗つて、三人雁首をそろえて、思いつくままにあれこれを奇妙な怪獣を空想したあげく、遂に「モスラ」をでっちあげた。「モス」は英語で蛾のことで「ラ」は接頭辞だから、ゴリラとクジラの合の字よりはやや学問的だろうと自惚れた。

福永によれば、原作者は作品の主役となる怪獣モスラの造形にもアイデアを出し合った。また、怪獣の造形だけではなく、作品の物語についても既存の作品とは一線を期すものを制作したいと東宝のプロデューサー田中友幸や特撮技術監督の円谷英二は述べる⁽⁴⁾。田中は「技術的には東宝の特撮映画はもうピークにきた。こんどはもっと内容のしつかりした、身近なものでいきたい」と考えたため

に原作者の三人に打診したと述べ、円谷は「今までの怪獣とは違つてグロでなく、弱小民族の力のシンボルとして神秘的なモスラを考えたい」と述べている。『ゴジラ』や『空の大怪獣ラドン』(一九五六年)に続く怪獣映画であるゆえの苦心として、『モスラ』では過去の怪獣映画にはないスペクタクル性・目新しさを与える怪獣の造形を模索していた。モスラという怪獣の表象も、ゴジラやラドンなどの爬虫類を模した怪獣ではない新規性を求めたものであった。以上の言及から分かるように、『モスラ』では物語や怪獣の新規性を模索していた。その理由は『モスラ』のシナリオを担当した関沢新一⁽⁵⁾の言及からも推察できる。

しかし、簡単には行かないことがある。それは大怪獣の二ユーフェイスが現れないことだ。／いつまでも、恐竜、剣竜のイントロミティなのが出て來たんでは、どうしても二番せんじの感じをまぬがれ得ない。／作る方ではいろいろと、目先をかえるようになっているが、お客様の方がゼイタクになつて來ているので、一寸やそつとでは、ゴマンゾク願えない(……) 大怪獣の場合、このニユーフェイス君が決つたらもうシメタものである。つまりSF映画は、アイデアが特に重要なのである。

関沢の言及は『モスラ』について述べたものではないが、怪獣映画を製作するにあたつての課題、ひいては怪獣映画というジャンルが持つ特色を示している。

怪獣の造形をめぐる新規性の模索とは、スペクタクルな映像の模索とも言い換えられる。怪獣が見慣れた日本の都市を壊し、スクリ

ーの中を暴れ、人々が逃げ惑う。観客の生きる日常生活の中では出会えないものや体験を怪獣映画は求められる。リアルな空間とフィクションナルな怪獣という質の異なる表象を同時に求められていのが怪獣映画であると言える⁽⁶⁾。しかし、「ゴジラ」で観客を驚かしたゴジラによる熱線、破壊といったスペクタクルでさえ、作を重ねることに陳腐化し視聴者へ与える印象は薄れてゆく。それゆえに、新たな怪獣との対決や物語のプロットによる新規性の獲得が必要となる。

プロデューサーの田中が述べたように『モスラ』を「内容のしつかりした、身近なもの」にするために中村・福永・堀田ら原作者のアイデアが導入されている。原作者ならば、映画製作陣の言及からも、同時代の社会問題・現代性を意識した上で作品を製作したと推察できる。

これらを踏まえ『モスラ』における表象の批評性をスピリチュアリティという観点から再解釈する。

まず、本論で用いるスピリチュアリティについて説明しよう。日本戦後文化を俯瞰した際にスピリチュアリズムが散見されることをリゼット・ゲーパルト⁽⁷⁾は指摘する。

「スピリチュアル」なものの好景気は、八、九〇年代の西洋社会にのみ見られた現象ではない。日本でもまた宗教的なるもののブームが見られ、ニューエイジも広範かつ多様な現象形態のもとに受容されたのである。日本の著作家、芸術家、学者たちは、宗教的主題をとりあげ、「スピリチュアリティ」に関わる事柄を支持し、「別の現実」を喧伝する。日本語のいわゆ

る「異界」は、物質主義的傾向に彩られた現実社会のオルタナティヴとして、また思索とアイデンティティ追求と「癒し」のための領野として構想された。

ゲーパルトはスピリチュアリティ、精神性といったもののブームが八〇、九〇年代の日本であつたと述べる。このブームは七〇年代の終わりから準備されたものだ。このようなスピリチュアリズムの文化をゲーパルトは「新靈性文化」と呼称する。「新靈性文化」の概念は宗教学者の島薗進の研究を踏まえたものだ。七〇年代以降のスピリチュアリズムに対しても島薗進が「新靈性文化」と呼称した概念の特徴⁽⁸⁾は次のとおりである。

救済という観念に違和感をもち、規律・服従・義務・奉仕・連帶といった観念をきらうことが多い。新靈性文化においては「救済」ではなく「自己変容」や「文明の変容」に意味を見出す。また、救済宗教と異なり、人間が必ずしも悪や苦難に取りつかれるとは考えない。それゆえに、悪や苦難から救済してくれる神や超越的他者を想定しない。

島薗やゲーパルトのように現代日本文学・文化とスピリチュアリティと関わりをまとめた著作はあるものの、それらは七〇年代から興隆した新しい時代のスピリチュアリティである。
それらの著作では六〇年代の文学・文化は言及されない。しかし、六〇年代の文学・文化においても「新靈性文化」とは別様のスピリチュアリティは確認できる。七〇年代には「異界」や「オルタナ

ティヴ」、「癒し」として活用されるスピリチュアリティが、「救済」や「神」という要素と近いものと考えられた六〇年代においてどのように活用・表象されるのか、『モスラ』を一例として解釈するのが本論の目的である。

本論では主に二つの対象へ考察を行う。まず、モスラという怪獣の表象。円谷が「今までの怪獣とは違つてグロでなく、弱小民族の力のシンボルとして神秘的なモスラ」と述べたように、映画の中の心的存在である怪獣モスラがどのようにスピリチュアリティと併せて表象されるのだろうか。そして、モスラを中心軸として描かれるインファンント島という共同体、その〈南島〉表象。この二つの表象を分析し、一九六一年公開当時に『モスラ』へ込められた批評性を問いたい。

一、『モスラ』の同時代性

怪獣の造形や物語に新たなアイデアを組み込もうと試みられた『モスラ』は、たとえば同じ東宝怪獣映画の『ゴジラ』とは異なつてゆく。それは怪獣表象の解釈は時代状況によつて左右されることに由縁する。実際のところ、怪獣映画や作中の表象を分析する際には、公開時の社会情勢と接続させることが多い。たとえば五十嵐義邦⁽⁹⁾はモスラをはじめとした、六〇年代の怪獣はなぜ南洋から來るのかという問い合わせを設定し、六〇年代の怪獣映画で怪獣に付随する南洋表象を分析する。この南洋表象は典型的な〈他者〉として機能する。その中でも日本(人の起源・理想の再現前化として南洋が表象される。戦後大衆文化における南洋表象は、社会と経済が

劇的に変動する消費社会(高度成長期)において形成したと五十嵐論は述べる。

消費経済の発展した現代日本の対立的アイデンティティの源泉として南島のエキゾチックなイメージが多用された。(中略)
敗戦によって、日本の植民地的野心と幻想は喪失した。かつて帝国主義によつて押車づけられた植民地的想像は大衆意識から後退する。だが、五〇年代後半から六〇年代初めに日本が経済と領土を再構築することで、南方が日本人の想像力に戻ってきた。

つまり、南洋表象は、戦時に喪失したものの回帰と解釈できるだろう。五十嵐は六〇年代の怪獣映画全般に対しても戦争との接続があることを指摘したが、小野俊太郎⁽¹⁰⁾によれば、『モスラ』では直接的に第二次世界大戦時の記憶との接続があると指摘する。

映画『モスラ』の冒頭で、第二玄洋丸を襲う台風の危機を知らせる海上保安庁の通信が「カロリン諸島で発生した台風八号は……」というのを聞くだけで、観客の脳裏に南太平洋のミクロネシアの地図が浮かび、ボナベ、トラック、ヤップ、パラオといった南洋諸島の地名、さらにはグアム、サイパン、テニアン、ウエーク、などかつての占領地や激戦地を連想したはずだ。製作者だけでなく、二十歳を越えた大人の観客なら多くが共有了した地名だった。

作品内で語られる固有名が当時において、ある特定のイメージを伴うことを小野論は指摘する。だが、この点のみで『モスラ』は過去の記憶のみを表象する作品であると主張はできない。まず、ある一つの対象に対応する意味を一つに限定することはできない。映像であれば言語であり、表象とは複数の位相の中で現前するからだ⁽¹¹⁾。

実際、六〇年代の南洋表象は対象喪失のイメージだけではなく、憧憬のイメージでもあった⁽¹²⁾。表象される対象は、表象する現在の文脈に依存する。つまり、一九六一年に『モスラ』で表現される南島は、現在と過去の文脈で同時に表象されるのだ。たとえば、小野論は「弱小民族」として描かれるインファンント島の住民が、当時の国際社会で発言力をもたない日本人の「マイノリティ」を表象していると指摘する。『モスラ』を一九六一年の政治情勢に即して分析することで作品に政治的批評性が込められていたと解釈できる可能性を示した。

小野論の前提是、日本の分身的な存在としてインファンント島は表象されている、ということだ。この前提から批判的考察を行ったのが森下達⁽¹³⁾の論である。

『ゴジラ』と同じく『モスラ』にも原水爆表象はあるが、同盟国による水爆実験であるがゆえに、表象の質が異なることを指摘している。小野論などを踏まえ、水爆の被害を受けるインファンント島に日本が重ねられていることを確認した上で、そうであったとしても日本がロリシカ⁽¹⁴⁾との同盟国であるがゆえに加害者側であることを指摘した森下論は重要なだ。

三、怪獣モスラのスピリチュアリティ

おそらく、小野論と森下論が指摘するように、作中での「日本」表象に差異が生じるのは、作中の二つの島によって過去と現在の「日本」が表象されるからだ。この作品で、インファンント島に「日本」との接続を読み取るのはどちらも原水爆の被害を受けているためである。また、当然ながら『モスラ』には作中で日本を舞台にした場面が多い、そのため〈作中で表象される現在の日本〉と〈過去の日本と結びつけられたインファンント島〉と階層の異なる日本が表象されることになる。この二種類の「日本」が共に原水爆とかかわりながら表象されるとすれば、『モスラ』はどのような構造を有した物語なのだろうか。

まず、『モスラ』は怪獣映画であるゆえ、怪獣モスラと現在的な〈南島〉表象との関連を考察する必要がある。円谷英二が「弱小民族の力のシンボルとして神秘的なモスラ」を造形したいと述べたように、先行研究でも怪獣モスラの神秘性が言及された。チヨン・A・ノリエガ⁽¹⁵⁾はモスラという怪獣に「キリスト教会のつながり」を指摘する。ゴジラという怪獣は原水爆実験から生まれたという出自を持つゆえに、日本の被爆・被曝体験という心的外傷的な出来事(悪)を表象するのに對して、モスラは宗教的・精神的な理想(善)を表象するとノリエガ論は述べる。この主張は作品終盤で登場するモスラのシンボルマークがキリスト教の教会に掲げられた十字架とディゾルヴするシーンを根拠としている。

対して、先に紹介した小野論では「これは単純に西洋的な善悪の対立では読み解けない」とノリエガ論を批判する。まず、小野論は原作小説でのインファンント島の小美人が機織りをしている場面やモスラの造形が蛾であることから、日本の養蚕業との繋がりを指摘する。加えて、モスラの住むインファンント島やモスラとの関わりを説明する神話には、インドネシアの土地性などの別の枠組みがあるためだと述べる。

たしかに、『モスラ』の怪獣モスラはインファンント島という架空の島の守護神と設定される。作中でも言及されるように、モスラはインファンント島民の共同体を支える〈伝説〉の構成要素として組み込まれている。

そのためゴジラとは対照的な存在となる。先行研究で森下論も述べるように原子力の影響無しに、もとから怪獣である。ゴジラはその出自から〈原水爆の被害の象徴〉と解釈された。ゴジラは水

爆実験の余波によって眠りから目覚めた怪獣⁽¹⁶⁾という設定があるからだ。

モスラはインファンント島の守護神として語られる。ゴジラのように恐怖の象徴といった表象はされない。そのため、怪獣でありつも、神として語られる存在なのである。

ノリエガ論が指摘したようにモスラは「キリスト教会のつながり」がある。それは救済宗教の構造をインファンント島の共同体が有しているからだ。モスラという救済神とそれに守護される島民という構造は島嶼やゲーパルトの論が述べた「新靈性文化」以前のスピリチュアリティがインファンント島という共同体を基礎づけているものであると言える。

しかし、ノリエガ論は宗教的・精神的な理想(善)として怪獣モスラが表象されると述べているが、宗教的・精神的な理想(善)が顯示されるは怪獣モスラが危機に直面した共同体を救済するからではないだろうか。つまり、共同体を守護するために行使される力こそ怪獣モスラを神格化させているのではないだろうか。そして、直面する危機とは小美人の誘拐が目立つが、そのプロットへの導入として物語のなかではインファンント島付近での水爆実験が語られることに注目したい。このインファンント島では原水爆の脅威が無効化される。インファンント島原産の植物から作られた赤いジースは放射能障害を無化することが物語の冒頭で語られる。また、物語中盤では、東京タワーに繭を張ったモスラを殺処分しようと「原子熱線砲」という原子力による新兵器が使用される場面がある。だが、モスラには効かず、焼かれた繭から成虫となつたモスラが現れるため、むしろ孵化を助けることとなる。

以上のように『モスラ』では、原子力を無化する存在（モスラ）や空間（インファンント島）が描かれる。つまり、『モスラ』において守護神を中心とした共同体があるとすれば、その共同体は原水爆の脅威から守護されるのである。したがって、怪獣モスラが自身の神性を発揮するのは原水爆の力に直面した時と言えるだろう。

四、『モスラ』における二つの〈力〉、〈安全〉と〈平和〉

先述の通り、同じ東宝映画の怪獣とはいえどもゴジラとモスラとでは出自が大きく異なった怪獣と設定される。怪獣ゴジラは人間が実験と称して原水爆を使用することで活性化したという設定のため、〈原水爆の使用〉とゴジラが行う〈破壊〉や、それに伴う〈恐怖〉が連接されて物語に表象される。また、『ゴジラ』のラストシーンでは芹沢博士（演・平田昭彦）の開発した、原水爆に匹敵するという大量破壊兵器「オキシジョン・デストロイヤー（酸素破壊剤）」によつてゴジラが死滅する。つまり、『ゴジラ』とは実在の大量破壊兵器（原水爆）によつて生まれた怪獣が虚構の大量破壊兵器（オキシジョン・デストロイヤー）によつて死に至る物語⁽¹⁷⁾となつてゐる。このように、『ゴジラ』の物語は始終〈大量破壊兵器〉によつて展開する。〈ゴジラ〉と〈大量破壊兵器〉とは互いに近しいイメージとして表象され、同時にこの二つは〈死〉に近接したイメージとして表象される。ゴジラが大量破壊兵器によつて死ぬことで、大量破壊兵器が与える〈死〉や〈可傷性〉のイメージが前景化され、〈大量破壊兵器の与える被害の象徴〉としてゴジラが表象される。『ゴジラ』という映画において〈大量破壊兵器の行使〉という出来事は

形をえて反復・回帰される死や傷のイメージである。そのため、『ゴジラ』はそのプロットにトラウマ的出来事として解釈される回路を用意していると言える。それに對してモスラはゴジラとは異なる設定の怪獣として語られるために同質の表象にならない。

デスク「何だいモスラって」

福田「ええ インファンント島の伝説にある恐竜のような原始生物です 小美人を連れ戻しに来るんです」⁽¹⁸⁾

また、モスラは共同体の構成員を守護する存在だけではなく、その裏返し、共同体を脅かすものに対し暴力を行使する存在としても表象される。ゴジラはなぜ東京にやつて来るのかは、作中では語られないが、モスラは誘拐された小美人を取り返すために東京一口リシカへ進行し、街を破壊するという明確な理由のもとで行動をする。暴力を行使する点はゴジラと同じだが、モスラには共同体の一員を守るという行動原理がある。つまり、モスラは暴力を行使することで守護神という神性を顕現させるのである。

中條「あなたの方の力でモスラが来ないようになりますか？」
小美人「モスラには善悪は分かりません 私たちを島へ連れ戻す本能しかないので」⁽¹⁹⁾

このモスラが本能的に発揮する力と対照的に行使される力が作中には描かれる。それは架空の國家口リシカの権力である。そして、

行使されるローリンガの権力は日本－ローリンガ二国間の条約を通してネルソンが利用する。

福田「ローリンガはネルソンの肩持ちやがつた」、「ローリンガ政府は海外にある自国民の権利と財産はこれを擁護するものである」というんだ」⁽²⁰⁾

この他にも、主人公らの新聞報道を妨害しようと「ローリンガの大使館に行きます」⁽²¹⁾と暗にローリンガ国を背後に示してネルソンが脅迫する場面がある。このローリンガとネルソンの権力について小野論は日米安全保障条約という同時代的文脈に引き付けて解釈する。

治外法権的な扱いを受けるアメリカ人が存在することへのいらいだちが、堀田ら原作者たちや製作の本多たちにも共有した

思いだったと推測できる。明治時代の不平等条約に比して、これは片務的で一方的な条約だとみなされたのだ。相互の協力をいいながら、アメリカ領土に日本軍が基地を設置して日本の軍関係者が特権的な扱いを受けるなどという可能性が考慮されたはずもない。／法律の抜け穴を悪用してネルソンはロシリカへ逃げおおせるが、それを追うことは防衛軍にも日本政府にもかなわないのである。彼を裁けるのはシリカ政府しかない。

小野論が述べるように「片務的で一方的な条約」と受け止められた一九六〇年の日米安全保障条約改定が作品上で反映されてい

る⁽²²⁾。また、モスラを殺処分するために「原子熱線砲」がローリンガから軍事援助で貸与されるというプロットも日米安保条約を踏まえていると考えられる⁽²³⁾。

ネルソンが利用する日本－ローリンガの二国間の条約によって行使される力とモスラが本能的に発揮する力とは対比的に描かれている。ローリンガはネルソンを守るために、日本と結んだ条約に基づいて貸与した「原子熱線砲」⁽²⁴⁾で力を行使する。対して、モスラは法律や軍事力によって行動を左右されず、ひたすら小美人を取り返そうとする。モスラの行動原理は自らが属する共同体＝島の住民を守ることと語られるため、モスラの行使する暴力は守護神の力を示す行為となっている。これはローリンガという国家が行使する暴力、つまり条約などの法に拘束されない暴力である。二つの暴力はヴァルター・ベンヤミン⁽²⁵⁾の述べる〈神話的暴力〉と〈神的暴力〉の構図に当てはまる。

〈神話的暴力〉とは法の無い状態から法秩序を作るために行使される法措定的暴力⁽²⁶⁾（ルールを作る暴力）と、一度構築された法秩序が持つ拘束力である法維持的暴力（作られたルールを強制させる暴力）の二つを含んだ暴力である。これに対し、〈神的暴力〉とは、すでに出来上がった法秩序とそれが有する法措定的暴力を破壊する暴力である。

そのため、モスラは怪獣というよりも、〈神話的暴力〉を廃絶する〈神的暴力〉を持つ神としてのイメージが前景化される。それは、人類の行使する暴力の一切を無効にするからだ。ゴジラやラドンといった『モスラ』以前の怪獣は最後には人類の最新科学兵器によつて死滅したのに対して、モスラは〈原子力の無効化〉や、主人公た

ちを苦しめる国家による条約や法の暴力||〈神話的暴力〉に拘束されない暴力行使する。このようない形でモスラの〈神的暴力〉が描かることで、結果的に国家間での〈神話的暴力〉、つまり条約や法に拘束される日本が対照的に浮き彫りになる。

では、便宜的にベンヤミンの図式に当てはめることで明確になった『モスラ』における二つの〈力〉とはどのように語られているだろうか。

映画結末部で小美人がモスラのもとに帰つてゆく際に小美人は「私たちは世界の人たちが平和に暮らせる日が来るのを祈ります」と言つて福田たちと別れる。そして、物語が終わる直前のナレーションでは「平和こそは永遠につづく繁栄の道である」と語られて工ンドロールに切り替わる。繰り返される言葉は「平和」である。また、作中で小美人がモスラを呼ぶ際に歌を歌うが、その歌詞の日本語訳から考へるに、モスラとは平和を祈願する対象である。

モスラよ
永遠の生命 モスラよ
悲しき下僕の祈りに応えて
今こそ、蘇れ
モスラよ

力強き生命を得て、我等を守れ 平和を守れ

『モスラ』シナリオ決定稿⁽²⁷⁾より)

作中で日本と対置されるインフアント島の共同体は「平和」という言葉を繰り返し用いる。対置された作中の日本（そして現実の日

本）への批評性は、この点に読み取れるだろう。

上映された時代性を鑑みれば、作中での条約は日米安全保障条約を模倣している。また、ロシリカの公用語が英語であること、ロシリカ国に向かう飛行機がパンアメリカン航空であることなど、作中からもロシリカがアメリカを模した国家であると視聴者が類推できる（させる）ように映像が作られている。現実の日本－アメリカと重ねられた、日本－ロシリカの関係は日米安全保障条約をもとにした関係が描かれている。

以上のように考えれば、『モスラ』では〈安全〉と〈平和〉という概念が対立的な暴力のなかに表象されていると解釈できる。そして、モスラを中心としたインフアント島の共同体は〈平和〉を象徴する秩序として、つまり〈安全〉の秩序||安全保障条約の秩序と対立する秩序として表象される。

作中で日米安全保障条約を結んだ日本－アメリカの関係を委託された日本－ロシリカの〈安全〉の秩序とは、条約や原子力兵器によつて国民の安全が保障されるという秩序であつた。しかし、作中ではロシリカに逃げるネルソンのために主人公らの行動が妨害されるなど、条約を結んだ二国間でも偏った形で条約の効力が現れる。作中で不平等な發揮される〈安全〉の暴力||〈神話的暴力〉に拘束されず、それらを無碍にする怪獣モスラの〈神的暴力〉に、怪獣映画に付随する単なるスペクタクル性を超えたカタルシスがあ

六、最後に——『モスラ』における現実と虚構

これまで、映画『モスラ』の物語から読み取れる政治的批評性を考察した。最後に『モスラ』の物語の基底となる「特撮」「怪獣映画」という形式について述べて本論を終える。

先の節までに分析した現代日本への批評性を『モスラ』に組み込むには特撮技術という方法が不可欠であった。たとえば、モスラが作中で壊す小河内ダム（一九五七年竣工）や東京タワー（一九五八年竣工）などは、『ゴジラ』（一九五四年）で表象される東京には当然ながら存在しない風景である。そのため、『モスラ』で表象される東京は極めて最近の現実を表象している。そのなかでも幼虫モスラが進行する渋谷も六〇年代の現実の渋谷を模していることが分かる⁽²⁸⁾。『モスラ』は一九六一年における現代日本を表象しようとしていると考えられる。

言い換えるれば、『モスラ』は特撮技術によって積極的に上映当時一九六一年の日本を表象した。そして、特撮技術によって物語世界が現実の日本と同じ時空間であることを観客に意識させることで、作中の国家関係や原水爆の表象が現代に起きているものであるという現代性を付与させるのだ。

とはいっても、特撮や精巧なミニチュアによる現実性の表象は虚構性を中心にして構築されている。現実の日本を模倣するように作品世界が作られていていたにせよ、作品世界の中心にいるのはモスラという怪獣である。『モスラ』は怪獣映画であるという点で、物語の前提に虚構性を強く意識させる枠組みがある。

そもそも、原作小説『発光妖精とモスラ』が政治的批評を織り込んで書かれていることもあり、映画『モスラ』の作品内容に政治批評性があることは多く指摘される。しかしそれだけではなく、現

実への政治批判的メッセージを含んだ物語が怪獣映画という形式である点、言い換えれば、批評性の強いメッセージを虚構的枠組みで示す点にメタレベルでの批評的意味がある。

そして、この批評性を示す際に用いられた虚構的枠組みにスピリチュアリティの中核が怪獣モスラという虚構である。

おそらく、救済として機能する六〇年代のスピリチュアリティが怪獣という虚構性の強い表象に託されている点は『モスラ』の評価を複雑にするだろう。というのも、怪獣を中心としているためにインファンティ島の共同体は単に現実の日本に対するオルタナティブとして消費されないためだ。

この点が先行研究の森下論の「日本がロシリカと同盟関係にある以上、水爆実験に関しても「加害者」の側にいる」という指摘に繋がる。一九六一年において、『モスラ』で行われるような原水爆実験において日本は加害者の側にあり、発効された以上は、日米安全保障条約の不平等性を批判可能であるにせよ無に帰することはしない。単に原水爆の脅威のない共同体を寿ぐことを『モスラ』は良いとするのだ。一九六一年、日米安全保障条約が発効された後の日本の姿と、それ以前の日本をスピリチュアルなユートピアとして表象する。『モスラ』で活用されるスピリチュアリティとは過去へのノスタルジックな志向を避けるための戦略としても機能した。

『モスラ』はスピリチュアリティを通して、原水爆をめぐる現代日本の立ち位置とそれに対する批判の方途の複雑さを示す作品として評価できる。

- 1 本稿では『モスラ』(DVD版、東宝、二〇一五年)を参照した。
- 2 初出は『週刊朝日・別冊』、一九六一年一月号。初刊は中村真一郎
- 3 福永武彦・堀田善衛『発光妖精とモスラ』、筑摩書房、一九九四年
- 4 「映画漫談」、日本海新聞、一九七一年一二月二一日。
- 5 二人の言及とも読売新聞夕刊、一九六〇年一月二十四日。
- 6 「進路F!」、特集「SF映画の新しい世界」、『キネマ旬報』、一九六一年六月下旬No.二八七号。題名の通り、SF映画におけるF(ファンシショーン)の重要性を述べた文章。
- 7 その意味で、日本の怪獣映画の多くは特撮、つまり極力虚構性を排して現実性に接近しようとする技術によって制作されたことも無視できない。
- 8 『現代日本のスピリチュアリティ文学・思想にみる新靈性文化』、深澤英隆・飛鳥井雅友訳、岩波書店、二〇〇一=二〇一三年。
- 9 島薗進『スピリチュアリティの興隆——靈性文化とその周辺』(岩波書店、二〇〇七、五〇・五六頁)の内容を木下がまとめた。
- 10 “MOTHRA’s Gigantic Egg : Consuming the South Pacific in 1960s Japan”, in IN GODZILLA’S FOOTSTEPS : JAPANESE POP CULTURE ICONS ON THE GLOBAL STAGE, eds. William M. Tsutsui and Michiko Ito Palgrave Macmillan, 2006.
- 11 小野俊太郎『モスラの精神史』、講談社現代新書、二〇〇七年。また、猪俣健司「南洋群島とインファント島——帝国日本の南洋航空路とモスラの映像詩学」(『人文科学研究』、新潟大学人文学部、二〇〇七年)も同様の指摘をする。
- 12 五十嵐論によれば、憧憬のイメージはハワイを中心的イコンとして培われていった。たとえば、エルヴィス・プレスリー主演『ブルー・ハワイ』(一九六一年)。山口瞳による、トリスウイスキーのキャッチコピー「「ドリスを飲んでハワイに行こう」」(一九六一年)。ダッコちゃん人形ブーム(一九六〇年)などを五十嵐は挙げる。特にダッコちゃん人形は広く南洋イメージを流布したが、この際に従来の原住民像食人族を刷新し、イノセンスなイメージが加わることになる。結果、南洋(人)＝イノセンス、現代社会が失った人間性)というイメージが付与された。同様のイメージが『モスラ』における南洋の島、インファント島の島民にも付与された。
- 13 森下達『怪獣から読む戦後ポスト』、カルチャーセンター・カルチャーフジヤンル形成史』、青弓社、二〇一六年。
- 14 原作小説では「ロシリカ」、映画では「ロリンカ」と呼称される。なお、引用を除き本論では便宜上「ロリシカ」に統一する。
- 15 チヨン・A・ノリエガ「ゴジラと日本の悪夢」、ミック・プロデリック編『ヒバクシャ・シネマ』、現代書館、一九九九年。

先行研究によつては、加害／被害側のいずれからも論じられている。いずれにせよ原水爆イメージの形象化された怪獣としてゴジラは語られる。ノリエガはアメリカの役割が転移されたもの（原水爆の脅威）として解釈し、森下は「被爆／被曝による変異を觀る者に連想させる」ものとして解釈する。

同様のことばフリーダ・ライバーグ『AKIRA』——核戦争以後の崇高（ミック・ブロデリック編『ヒバクシャ・シネマ』、現代書館、一九九九年）も論の冒頭で示唆している。

『モスラ』本編（DVD版、東宝、二〇一五年）〇〇：四七：〇七～一八。

同上、〇〇：五二：四七～五八。

同上、〇〇：五五：四四～五〇。

21 同上、〇〇：五四～五四。

22 だが、『モスラ』は正確に一九六一年当時の現実の日本を表象しているわけではない。小野論（前掲書）や切通理作『本多猪四郎 無冠の巨匠』（洋泉社、二〇一四年）が述べるように、ネルソンが国外逃亡するべくロシリカへ渡航する場面では、MPが出国管理をする場面が描かれる。MPの出入国チェックは一九六一年の日本で実際にはもう見られない光景であるが、場面の一部に「少し前の日本」を併せて表象することで「日米の地位協定を思わせる治外法権への批判的まなざし」（切通）を取り込んでいると考えられる。

23 このほかにも、日米安全保障条約との関わりの証左として、小野は登場人物の一人、花村ミチの名前が原作では「花村ミチ子」であることを取り上げる。漢字を置き換えれば「華村美智子」つまり、安保闘争で死亡した樺美智子を連想させると小野は指摘する。しかし、私見を挾めば、一九五八・五九年の正田美智子と明仁親王の婚約・結婚

による「ミッヂーブーム」や、一九五七年にデビューし、ハリー・ベラフォンテ『バナナ・ボート』のカバーが大ヒットした浜村美智子の存在なども看過できない。「ミチコ」という名前は観客にとって六〇年安保闘争の記憶だけではなく、広く現代性を喚起させる記号だったのではないかと考えられる。

24 映画ではローリシカ政府が貸与したと語られるだけだが、原作小説『発光妖精とモスラ』では「相互の平和と安全を保証するために、すでに発効を見た条約」による「軍事援助」で貸与されたことが分かる。

25 ヴァルター・ベンヤミン『暴力批判論』、野村修訳、岩波文庫、一九二一一九九四年。

26 ベンヤミン（前掲書）は「自然目的のためのあらゆる暴力の根源的・原形的な暴力としての戦争の暴力に即して結論を出してよいとすれば、この種の暴力すべてには、法を措定する性格が付随している」と述べる。戦争での勝利は新たな法を承認する法措定的暴力の行使を直接的に示す。

27 所収は中村真一郎・福永武彦・堀田善衛『発光妖精とモスラ』、筑摩書房、一九九四年。

28 野村宏平『ゴジラと東京』（一迅社、二〇一四年）によれば作中の渋谷のミニチュアセットは極めて精巧に作られている。

付記

本論は二〇一七年一〇月一五日（日）に開催された日本近代文学会秋季大会（於・愛知淑徳大学星が丘キャンパス）におけるパネル発表「他者」と共同性——戦後日本のスピリチュアリティ表象——での口頭発表『映画『モスラ』のスピリチュアリティ』の内容に基づく。発表に伴いご意見をいただいた方々に改めて感謝を申し上げます。